الجامعة الأميركيّة في بيروت

أنسي الحاج والسرياليّةُ الفرنسيّة
من الجَسَد الهاذي إلى "الحبّ المجنون"

إعداد
ألفراد جورج الخوري

رسالة
مقدَّمة لاستكمال متطلّبات نَيْل شهادة أستاذ في الآداب
(الماجستير)
إلى دائرة اللغة العربيّة ولغات الشرق الأدنى
في كلّيّة الآداب والعلوم
في الجامعة الأميركيّة في بيروت

بيروت، لبنان
أيّار ٢٠١٥

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

UNSĪ AL-ḤĀJJ AND FRENCH SURREALISM

FROM DELIRIOUS BODY TO "MAD LOVE"

by
ALFRED GEORGES EL-KHOURY

A thesis
submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Master of Arts
to the Department of Arabic and Near Eastern Languages
of the Faculty of Arts and Sciences
at the American University of Beirut

Beirut, Lebanon
May 2015

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

UNSĪ AL-ḤĀJJ AND FRENCH SURREALISM
FROM DELIRIOUS BODY TO "MAD LOVE"

by
ALFRED GEORGES EL-KHOURY

Approved by:

Dr. Assaad I. Khairallah, Professor — Advisor
Department of Arabic and Near Eastern Languages

Dr. Maher Z. Jarrar, Professor — Member of Committee
Department of Arabic and Near Eastern Languages;
Civilization Sequence Program

Dr. David E. Wilmsen, Professor — Member of Committee
Department of Arabic and Near Eastern Languages

Dr. Mona T. Amyuni, Senior Lecturer — Member of Committee
Civilization Sequence Program

Date of thesis defense: May 22, 2015

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

THESIS, DISSERTATION, PROJECT RELEASE FORM

Student Name: ____El-Khoury________________Alfred______________Georges___
Last First Middle

◯ Master's Thesis ◯ Master's Project ◯ Doctoral Dissertation

☐ I authorize the American University of Beirut to: (a) reproduce hard or electronic copies of my thesis, dissertation, or project; (b) include such copies in the archives and digital repositories of the University; and (c) make freely available such copies to third parties for research or educational purposes.

☐ I authorize the American University of Beirut, **three years after the date of submitting my thesis, dissertation, or project,** to: (a) reproduce hard or electronic copies of it; (b) include such copies in the archives and digital repositories of the University; and (c) make freely available such copies to third parties for research or educational purposes.

____

Signature Date

This form is signed when submitting the thesis, dissertation, or project to the University Libraries

شُكر

الشكرُ، أوّلاً، للدكتور أسعد خيرالله الذي أشرفَ على هذا العَمَل منذ انبثاقِ فكرتِه في مكتبه خريفَ العام ٢٠١٣. لقد أفَدْتُ كثيرًا من موسوعيّةِ معرفته العابرة للآداب واللغات، ومن تأمُّلاته في الشعر العربيّ الحديث.

والشكرُ موصولٌ للأساتذة أعضاء اللجنة المُشرفة: الدكتور ماهر جرّار على قراءته المتأنّية لهذه الرسالة وملاحظاته الثاقبة؛ الدكتورة منى تقيّ الدين الأميوني على قبولها أن تكون قارئةً لهذا العَمَل، وعلى محبّتها ورهافتها وحِسّها الشعريّ؛ الدكتور دايڤد ويلمسن على الدَّعم الدائم والتشجيع الذي لا ينضب.

ويبقى شكرٌ للدكتور رشيد الضعيف الذي نجح، بعد محاولاتٍ عدّة، في إخراجي من عزلتي، وللدكتور بلال الأُرفه لي الذي شدَّ من هِمّتي على مدى عامَين من الدراسة والبحث وعرّفني إلى خبايا العالم الأكاديميّ.

كذلك أخصُّ بالشكر الزميلة صفاء إبراهيم التي باركَتْني بِدَعَواتها الجميلة، وأختي ماريا التي ظلّت تُصغي لي وتُطمئنني.

مستخلص لرسالة

ألفراد جورج الخوري لماجستير في الآداب
الاختصاص: اللغة العربيّة وآدابها

العنوان: أنسي الحاج والسرياليّةُ الفرنسيّة: من الجَسَد الهاذي إلى "الحبّ المجنون"

تختبرُ هذه الرسالةُ لقاءَ الشاعر اللبنانيّ أنسي الحاج (١٩٣٧–٢٠١٤) بالسرياليّة، وتركّزُ تحديدًا على لقائه شخصيّتَين رئيستَين في الحركة السرياليّة الفرنسيّة هما أنطونان أرتو (١٨٩٦–١٩٤٨) وأندريه بروتون (١٨٩٦–١٩٦٦). فالحاج كان مِن أوّلِ مَن ترجمَ أرتو وبروتون إلى العربيّة، وقدّمَ دراستَين عنهما أُرفقتا بترجماته التي نُشرت في مجلّة *شعر*.

تغطّي الرسالةُ تجربةَ الحاج الشعريّةَ بكاملها، وتسعى إلى قراءتها في مرحلتَين كُبريَين: مرحلة أولى أُطلقُ عليها عنوان "المرحلة الأرتوديّة" (نسبةً إلى أرتو) وأُدرجُ فيها مجموعتَي الحاج الشعريّتَين الأوليَين: *لن* (١٩٦٠) و*الرأس المقطوع* (١٩٦٣)؛ ومرحلة ثانية أُطلقُ عليها عنوان "المرحلة البروتونيّة" (نسبةً إلى بروتون) وأُدرجُ فيها مجموعةَ الحاج الشعريّة الرابعة، *ماذا صنعتَ بالذهب، ماذا فعلتَ بالوردة* (١٩٧٠) وقصيدة *الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع* (١٩٧٥).

أمّا *ماضي الأيّام الآتية* (١٩٦٥) و*الوليمة* (١٩٩٤)، مجموعتا الحاج الثالثة والخامسة، فأُبيّنُ أنّهما لا تندرجان في أيٍّ من المرحلتَين الآنفتَي الذِّكر، إنّما تشرّعانِ للشاعرِ هامشَ تساؤلٍ وتأمُّلٍ حيثُ يستدعي تجاربَه السابقة ويُعيد تشكيلَ نصوصِها. إنّ دراسة الباروديا الذاتيّة في هذَين العَمَلَين ستساعدُنا على إرساءِ هذه القراءة، وستتيحُ لنا مجالاً لبحثِ قضايا مركزيّة في تجربة الحاج، كَفَهْمِه لماهيّةِ الشاعر وعلاقته باللُّغة وهاجس الاختناق الذي رافقَ تجربته الشعريّة منذ بدايتها.

يكمنُ هدفُ هذه الرسالةِ إذًا في تقديم قراءةٍ لمغامرة الحاج السرياليّة وتتبُّعِ مسارِها وتحوُّلاتها: من التماهي مع تجربة أرتو المَرَضيّة وصراعه مع الجسد، إلى اكتشافِ "الحبّ المجنون" البروتونيّ، حيثُ تحتلُّ المرأةُ نواةَ العالَم، مصدرًا للإشراق الشعريّ والخلاص الأرضيّ.

AN ABSTRACT OF THE THESIS OF

Alfred Georges el-Khoury for Master of Arts
Major: Arabic Language and Literature

Title: Unsī al-Ḥājj and French Surrealism: From Delirious Body to "Mad Love"

This thesis explores the encounter of the Lebanese poet Unsī al-Ḥājj (1937-2014) with surrealism, precisely with two pivotal figures of the French surrealist movement, Antonin Artaud (1896-1948) and André Breton (1896-1966), of whom al-Ḥājj was a translator and a commentator. Covering al-Ḥājj's poetical experience in its entirety, it tries to show how the literary and – more significant to the surrealist's revolutionary undertaking – the extraliterary preoccupations of this experience were affected and shaped by al-Ḥājj's surrealist "affiliation."

Two major phases are discerned in al-Ḥājj: an "Artaudian phase," under which we can range *Lan* (Never, 1960) and *al-Ra's al-maqṭū'* (The Acephalic, 1963), his first two poetry collections, and a "Bretonian phase," under which falls *Mādhā ṣana'ta bi-l-dhahab, mādhā fa'alta bi-l-warda* (What Have You Made with the Gold, What Have You Done to the Rose, 1970), al-Ḥājj's fourth collection, along with his long poem *al-Rasūla bi-sha'rihā l-ṭawīl ḥattā l-yanābī'* (The Messenger with her Long Hair to the Springs, 1975). In reading the former, I draw on Artaud's writings and on some of Gilles Deleuze's concepts like delirium, becoming, and the "Body without Organs" (BwO); whereas in reading the latter, my theoretical basis will be Breton's writings on surrealism, love, and the woman, especially in his prose quartet which stretches from *Nadja* (1928) to *Arcane 17* (1944), with *Les Vases communicants* (1932) and *L'Amour fou* (1937) as its other two components.

Māḍī l-ayyām al-ātiya (The Past of the Coming Days, 1965) and *al-Walīma* (The Feast, 1994), al-Ḥājj's third and fifth collections respectively, do not belong to any of the aforementioned phases; they rather work as a place of textual transformation and self-reflexivity. The study of self-parody in these two works will help us clarify this postulation and address a number of crucial issues to al-Ḥājj's experience, such as his conception of the Poet's mission, his attitude towards language, and his struggle with suffocation.

My aim in this thesis is to present a reading of the surrealist adventure of this *enfant terrible* of modern Arabic poetry and to retrace his itinerary: from the Artaudian experience of insanity and cancer to the Bretonian conception of "mad love," where the woman appears as a source of poetical illumination and a way for earthly salvation.

المحتويات

ملحقات

As a German he is long acquainted with the crisis of the intelligentsia, or, more precisely, with that of the humanistic concept of freedom; and he knows how frantically determined the movement has become to go beyond the stage of eternal discussion and, at any price, to reach a decision; he has had direct experience of its highly exposed position between an anarchistic Fronde and a revolutionary discipline, and so has no excuse for taking the movement for the "artistic," "poetic" one it superficially appears.

Walter Benjamin, "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia" (1929)

الفصلُ الأوّل

المقدّمة

ألف. على سبيل التمهيد: السرياليّةُ العربيّة

ترى سيبيلاّ كرايْنيك أنّه ليس هناك في العالم العربيّ "حركةٌ سرياليّة" حقيقيّة، بالمعنى الدقيق للكلمة.[١] إلاّ أنّنا نستطيعُ أن نتعرّف، منذ ثلاثينات القرن العشرين، إلى حركَتَين "عربيَّتَين" جاهَرَتا بانتمائهما السرياليّ وكان من بين أعضائهما مَنِ اتّصلَ بالحركة السرياليّة العالميّة وانضمَّ إليها: الأولى، زَمَنِيًّا، هي حركةُ "الفنّ والحرّيّة" (Art et Liberté) التي أسَّسها في القاهرة عام ١٩٣٧ جورج حنَين (١٩١٤–١٩٧٣) ورمسيس يونان (١٩١٣–١٩٦٦)،[٢] وضمّت، إلى جانبهما، ألبير قُصَيري (١٩١٣–٢٠٠٨) وكامل التلمساني (١٩١٥–١٩٧٢) وفؤاد كامل (١٩١٩–١٩٧٣) وآخرين. أمّا الثانيةُ فقد غُرست بذورُها في العراق أواخرَ الستّينات مع مجلّة *شعر ٦٩* ، لكنّها لمْ ترَ النور إلاّ في باريس مطلعَ السبعينات، عندما أسّسَ العراقيُّ عبد القادر الجَنابي (١٩٤٤–) مجلّةَ *الرغبة الإباحيّة*

---

[1] Sibylla Krainick, “A Surrealist Trip to Paradise and Back: The Iraqi Author Abdalqadir al-Janabi,” in *Arabic Literature: Postmodern Perspectives*, ed. Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch, and Barbara Winckler (London: Saqi Books, 2010), 343.

[٢] اِنضمَّ حنَين إلى الحركة السرياليّة الفرنسيّة منذ العام ١٩٣٤، وبدأ مراسلةً مع بروتون منذ العام ١٩٣٦. أمّا يونان فقد التحقَ بالحركة بين عامَي ١٩٤٦ و١٩٤٧. أُنظر: سمير غريب، *السرياليّة في مصر* (القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٦)، ١١–٣٩. وراجع موقع « Mélusine » الذي يتضمّن قاعدةَ معلوماتٍ عن جميع الفنّانين السرياليّين حول العالم، مرتّبةً وفق انتمائهم الجغرافيّ:
http://melusine-surrealisme.fr/site/Surr-ts-pays/somsurr-ts-pays.htm (accessed April 17, 2015)

(Le Désir libertaire، ١٩٧٣–١٩٧٥؛ ١٩٨٠–١٩٨١) التي شاركه في تحريرها كتّابٌ من بلدان عربيّة مختلفة، أبرزهم غازي يونس (بيروت، ١٩٥٠–) وصلاح فائق (كركوك، ١٩٤٥–) وفريد لعربي (الجزائر، ١٩٤٢–).[٣]

لكنّ حضورَ السرياليّة عَرَبيًّا لم يقتصرْ على هاتين الحركتَين، بل طالَ شعراء وكتّابًا وفنّانين أفرادًا لم يعلّقوا شارةَ الانتماء الرسميّ. من هؤلاء نذكر أورخان ميسّر (١٩١٢–١٩٦٥) وعلي الناصر (١٨٩٤–١٩٧٠) في سوريا، وهي البلدُ العربيُّ الثاني الذي دخلتْه السرياليّةُ بعد مصر، وفقًا لعصام محفوظ.[٤] كذلك كان من بين الشعراء اللبنانيّين الذين تحلّقوا حول مجلّة *شعر* (١٩٥٧–١٩٦٤؛ ١٩٦٧–١٩٧٠) مَن ربطته وشائجُ قربى بالسرياليّة، كأدونيس (علي أحمد سعيد، ١٩٣٠–) وشوقي أبي شقرا (١٩٣٤–) وناديا تويني (١٩٣٥–١٩٨٣) وعصام محفوظ (١٩٣٩–٢٠٠٦) وأنسي الحاج (١٩٣٧–٢٠١٤). هذا الأخير يُعدُّ أبرزَ هؤلاء، إن لجهةِ أصالة تجربته الشعريّة وراديكاليّتها وقَطْعِها مع الأشكال الشعريّة التقليديّة، أو لجهةِ علاقتها بالسرياليّة، إذ، كما يقول محفوظ نفسُه، "بدتْ [محاولةُ الحاج] مميَّزةً أكثر من غيرها لتأثُّرها الشديد بالسرياليّة الفرنسيّة،" وكتابه *لن* يُعَدُّ "أوّلَ تجربةٍ ناضجة وشبه مكتملة ينطبق عليها الأكثر [كذا] التحديدُ السورياليّ،" ذلك أنّ "شعراء حركة 'الفنّ والحرّيّة' في

---

[٣] راجع: عصام محفوظ، *السورياليّة وتفاعلاتها العربيّة* (بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ١٩٨٧)، ١٠١–١٠٥. ولدراسةٍ وافيةٍ عن الجنابي ومجلّته *الرغبة الإباحيّة*، انظر كتاب سيبيلاّ كراينيك، *السرياليّةُ العربيّة في المنفى: الشاعر والصحافيّ العراقيّ عبد القادر الجنابي*:
Sibylla Krainick, *Arabischer Surrealismus im exil: Der irakische Dichter und Publizist ‘Abd al-Qādir al-Ğanābī* (Germany: Reichert Verlag Wiesbaden, 2001).

[٤] عصام محفوظ، *السورياليّة وتفاعلاتها العربيّة*، ٧٥.

مصر لم يتركوا أثرًا شعريًّا كاملاً في العربيّة."[٥] كذلك كان لتجربةِ الحاج وشخصه أثرٌ كبيرٌ وحاسم على الأجيال اللاحقة من الشعراء العرب الذين استلهمُوا السرياليّة، وفي طليعتهم "وارثُ السرياليّة في العالم العربيّ،" كما تسمّيه كراينيك، العراقيُّ عبد القادر الجنابي.[٦]

---

[٥] المرجع نفسه، ٨٥–٨٦.

[٦] يعترفُ الجنابي في حواراتٍ ومقالاتٍ عدّة بتأثير الحاج الكبير عليه وعلى توجُّهه الشعريّ اللاحق. أُنظر، على سبيل المثال: عبد القادر الجنابي، "صداقتُه أن تكون لك حصّةٌ من نبل النفس والذكاء الإلهيّ،" *ملحق النهار*، ٢٢ شباط ٢٠١٤، ٢٣. كذلك تشير كراينيك إلى التأثير الذي لعبه الحاج، كشاعر طليعيّ ومترجم للشعر السرياليّ، على الجنابي. راجع:

Sibylla Krainick, *Arabischer Surrealismus im exil*, 17.

وعنِ الدور الرياديّ الذي لعبه الحاج في تعريف العالم العربيّ إلى السرياليّة، انظر:

Martine Antle, “Surrealism and the Orient,” in “Surrealism and its Others,” special issue, *Yale French Studies*, no. 109 (2006): 6; Muhammad A. Deeb, “The Critical Reception of al-Ḥājj and the *Poème en prose*,” *Canadian Review of Comparative Literature* 12, no. 3 (September 1985): 371; Narjess D’outreligne, « Le Surréalisme en Orient, » *Arabica* 50, no. 2 (2003) : 249.

باء. إشكاليّةُ البحث

تختبرُ هذه الرسالةُ لقاءَ[٧] أنسي الحاج بالسرياليّة، طريقةَ حياةٍ ونِتاجًا أدبيًّا وفنّيًّا، وتركّز تحديدًا على التقائِه شخصيّتَين طَبَعتا الحركةَ السرياليّةَ الفرنسيّة[٨] ومثّلتا اتّجاهَين مختلفَين – وأحيانًا ضدّيَّين – فيها، هما أنطونان أرتو[٩] وأندريه بروتون.[١٠] هذان اللقاءان، كما تحاول هذه الرسالةُ أن تبيِّن،

---

[٧] أستخدم كلمة "لقاء" ترجمةً لكلمة « rencontre » الفرنسيّة (ويُقابِلها بالإنكليزيّة كلمة "encounter"): أوّلاً، لأنّ هذه الكلمة تُناسبُ، أكثر من "التأثُّر" أو "الاستلهام" أو سواهما، ما أريد أن أذهب إليه في هذه الرسالة؛ وثانيًا، لأنّ اللقاء، لا سيّما لقاءُ الصُّدفة (chance encounter)، يشكّل مفهومًا سرياليًّا أساسيًّا عند أندريه بروتون وعند الحاج من بعده (راجع الفصل الثالث من هذه الرسالة).

[٨] تأسّستْ السرياليّةُ، كحركةٍ تاريخيّة، في باريس في العام ١٩٢٤، مع إصدار بروتون "بيان السرياليّة" الأوّل، وانتهت بحَلِّ المجموعةِ السرياليّة في العام ١٩٦٩. لكنَّ السرياليّةَ كموقفٍ فكريّ وكطريقةِ حياةٍ حاضرةٌ على مدى التاريخ، قبل تأسيس الحركة الرسميّة وبعد حلّها. راجع:
Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Paris : Editions Du Seuil, 1964), 51-5 ; André Breton, « Manifeste du surréalisme, » in *Manifestes du surréalisme* (Paris : Gallimard, 1977), 37-40.

[٩] أنطونان أرتو (Antonin Artaud، ١٨٩٦–١٩٤٨)، شاعر وممثّل ومنظّر وكاتب مسرحيّ فرنسيّ. انتمى إلى الحركة السرياليّة وكان من أكثر أصواتها راديكاليّة وعُنفًا واستفزازًا، والمحرّك الرئيس لـ"مكتب الأبحاث السرياليّة" (Bureau de recherches surréalistes). لكنّ أرتو ما لبث أن طُرِد من المجموعة السرياليّة في العام ١٩٢٦، بعدما رفض الالتزامات السياسيّة والنضاليّة التي اتّخذها رفاقه السرياليّون. أسَّس، بين عامَي ١٩٢٧ و١٩٢٩، بالاشتراك مع روجيه فيتراك (Roger Vitrac، ١٨٩٩–١٩٥٢)، "مسرح ألفراد جارّي" في باريس. نظَّر للمسرح كثيرًا، مبتدعًا مفهوم "مسرح القسوة" (le théâtre de la cruauté). عانى أرتو من مشكلاتٍ نفسيّة وأمضى سنينًا طويلة من حياته متنقّلاً بين مصحَّات الأمراض العقليّة. من أبرز أعماله: *سرّة الأبنوس* (L'Ombilic des limbes، ١٩٢٥)، *ميزان الأعصاب* (Le Pèse-nerfs، ١٩٢٥)، *المسرح وقرينُه* (Le Théâtre et son double، ١٩٣٨)، *فان غوغ، انتحاريُّ المجتمع* (Van Gogh le suicidé de la société، ١٩٤٧)، *من أجل أن نتخلَّص من حُكم الله* (Pour en finir avec le jugement de Dieu، ١٩٤٧). راجع:
Keith Aspley, *A Historical Dictionary of Surrealism* (Lanham: The Scarecrow Press, 2010), s.v. "Artaud, Antonin".

كانا حاسمَين في تجربة الحاج الشعريّة. طبَعَ لقاءُ الحاج بأرتو المرحلةَ المبكّرةَ من هذه التجربة، فيما كان حضورُ بروتون فاعلاً في المرحلة المتأخِّرة منها؛ هذه المرحلةُ هي مرحلةُ هَرَبٍ من طيفِ أرتو وتجربتِه المَرَضيَّة ولَوْذٍ برؤى بروتون في الحبِّ والشِّعر والحرّيّة، وهي الطُرُقُ الثلاثُ المُفضيةُ إلى الضوء، على حدِّ تعبير هذا الأخير.[11]

لقد تجلّى هذان اللقاءان – علاوةً على تجلّيهما في نتاجِ الحاج الشعريّ، وهو ما تسعى هذه الرسالةُ إلى دراسته – في مشروعَي ترجمةٍ شعريّةٍ هما الأبرزُ في مسيرةِ الحاج.[12] ففي خريف العام

---

[10] أندريه بروتون (André Breton، ١٨٩٦–١٩٦٦)، شاعرٌ ومنظِّرٌ وناقد فرنسيّ، يُعدُّ مؤسّس الحركة السرياليّة و"زعيمَها" والمنظِّر الأوّل لها. في العام ١٩١٩، نشرَ، بالاشتراك مع فيليب سوبو (Philippe Soupault، ١٨٩٧–١٩٩٠)، *الحقول المغناطيسيّة* (Les Champs magnétiques)، حيث اختُبرت الكتابة الأوتوماتيكيّة للمرّة الأولى. وفي العام ١٩٢٤، نشر "بيان السرياليّة" (Manifeste du surréalisme) الذي تلاهُ "بيانُ السرياليّة الثاني" (Second Manifeste du surréalisme) في العام ١٩٢٩. أبرز أعماله النثريّة: *نادجا* (Nadja، ١٩٢٨)، *الأواني المُستطرِقة* (Les Vases communicants، ١٩٣٢)، *الحبّ المجنون* (L'Amour fou، ١٩٣٧)، *Arcane 17* (١٩٤٤). ومن أعماله الشعريّة: *جبل التقوى* (Mont de piété، ١٩١٩)، *الأرضُ الواضحة* (Clair de terre، ١٩٢٣)، *المسدّس الأبيضُ الشَّعر* (Le Revolver à cheveux blanc، ١٩٣٢)، *هواءُ الماء* (L'Air de l'eau، ١٩٣٤). راجع:

Keith Aspley, *A Historical Dictionary of Surrealism*, s.v. "Breton, André".

[11] André Breton, *Arcane 17* (Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1971), 130.

[12] أستثني الشاعرَ السرياليّ جاك بريڤير (Jacques Prévert، ١٩٠٠–١٩٧٧) الذي نُشرت في مجلّة *شعر* (خريف ١٩٥٩) ترجمةٌ لستَّ عشرةَ قصيدة له: ترجمَ الحاج السبعَ الأولى منها فيما ترجم فوّاز طرابلسي القصائد الباقية. وقد أُرفقت هذه القصائد بدراسة عن بريڤير بقلم الحاج. لكنّ هذه الدراسة، في رأيي، أقلُّ أهمّيّةً بكثير من دراستَيه عن بروتون وأرتو، حيث يبدو الحاج أكثر انخراطًا بالقضايا والهواجس السرياليّة. راجع: أنسي الحاج وفوّاز طرابلسي، "جاك بريڤير: مختارات شعريّة،" *شعر* ٣، العدد ٩ (شتاء ١٩٥٩): ٦٧–٨٥.

أمّا الكتابُ الذي أعلنت مجلّةُ *شعر*، منذ صيف ١٩٦٠، عن انتهاء الحاج من إعداده ووعدت القرّاء بصدوره القريب، فلم يرَ النور. هذا الكتاب كان من المفترض أن يحمل عنوان *ملامح من الشعر الفرنسيّ المعاصر*

١٩٦٠، وتوازيًا مع صدور *لن*، باكورتِه الشعريّة، نشرَ الحاج في مجلّة *شعر* ترجمةً لإحدى عشرةَ قصيدةً لأنطونان أرتو وأرفقها بدراسةٍ عن "السرياليّ المريض."[١٣] وقد تضمّنتْ هذه الدراسةُ نقدًا لبروتون ورفاقه من "السرياليّين الرسميّين،" وانحيازًا مُتعاطِفًا مع أرتو الذي أصبح، على حدّ تعبير الحاج، "غريبًا بينهم."[١٤] لكنّ قطيعة الحاج مع بروتون لم تدُمْ طويلاً، إذ عاد في خريف العام ١٩٦٢ ونَشَرَ ترجمةً

ويركّز على الحركة السرياليّة "فيدرسها على ضوء مفاهيمها للفنّ والحياة،" ويقدّم ترجمة لنماذج شعريّة من خمسة شعراء سرياليّين، هم: أنطونان أرتو، جاك بريڤير، هنري ميشو (Henri Michaux، ١٨٩٩–١٩٨٤)، رينيه شار (René Char، ١٩٠٧–١٩٨٨)، وبول إليوار (Paul Éluard، ١٨٩٥–١٩٥٢). راجع: "أخبار وقضايا في ثلاثة أشهر،" *شعر* ٤، العدد ١٥ (صيف ١٩٦٠): ١٤٣–١٤٤.

[١٣] اِمتدّتِ القصائدُ المترجَمَةُ على أربع وعشرين صفحةً وتضمّنت: "سندان القوى" (L'Enclume des forces)، "قصيدة" (Poème)، "رسالة إلى بيير لويب" (Lettre à Pierre Loëb)، "صرخة" (Cri)، "يا شاعرًا أسود" (Poète noir)، "موسيقى" (Musique)، "الشجرة" (L'Arbre)، "ليل" (Nuit)، "الحبّ اللامهادن" (L'Amour sans trêve)، "صلاة" (Prière)، "في فان غوغ" (Sur Van Gogh). فيما احتلّت الدراسةُ أربع عشرةِ صفحةً. راجع: أنسي الحاج، "أنطونان أرتو: إحدى عشرة قصيدة،" *شعر* ٤، العدد ١٦ (خريف ١٩٦٠): ٦٩–١٠٦.

[١٤] أُنظر: المرجع نفسه، ٩٤.

طُرد أرتو من المجموعة السرياليّة في أواخر العام ١٩٢٦، إثرَ انضمام السرياليّين إلى الحزب الشيوعيّ الفرنسي (PCF) ونَشْرِهم بيانًا حمل عنوان « Au grand jour » هاجموا فيه أرتو. هكذا بدأ هذا الأخيرُ حملةً عنيفةً ضدّ السرياليّين الرسميّين، فنشر مقالاتٍ وبياناتٍ كثيرةً هاجمهم فيها وأعلنَ موتَ السرياليّة. أُنظر:

Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, 97ff ; Antonin Artaud, « Le Surréalisme et la fin de l'ère chrétienne » et « À la grande nuit ou le bluff surréaliste, » in *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman (Paris : Quarto Gallimard, 2004), 235-45, 994-1001.

لثلاث عشرة قصيدةً له، وأرفقها بدراسةٍ يُعيدُ فيها الاعتبارَ إلى "الزعيم السرياليّ" ويعبّر عن إعجابه العميق به، شاعرًا ومنظِّرًا.[١٥]

تغطّي هذه الرسالةُ تجربة الحاج الشعريّة بكاملها، من *لن* (١٩٦٠)، مجموعته الشعريّة الأولى، إلى *الوليمة* (١٩٩٤)، مجموعته الشعريّة الخامسة والأخيرة، وتحاول أن تبيّن أنّ هذه التجربة يُمكن أن تُقرأ في مرحلتَين رئيستَين: مرحلةٌ أولى أُطلقُ عليها عنوان "المرحلة الأرتوديّة"[١٦] (نسبةً إلى أنطونان أرتو) وأُدرجُ فيها مجموعتَي الحاج الشعريّتَين الأوليَين: *لن* و*الرأس المقطوع* (١٩٦٣)؛ ومرحلة ثانية أُطلق عليها عنوان "المرحلة البروتونيّة" (نسبةً إلى أندريه بروتون) وأُدرجُ فيها مجموعةَ الحاج الشعريّة الرابعة، *ماذا صنعتَ بالذهب، ماذا فعلت بالوردة* (١٩٧٠) وقصيدة *الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع* (١٩٧٥).

أمّا مجموعتا الحاج الشعريَّتان الثالثة والخامسة، *ماضي الأيّام الآتية* (١٩٦٥) و*الوليمة*، فأبيّن أنّهما لا تنتظمان في أيٍّ من المرحلتَين الآنفتَي الذِّكر، ولا تشكّلان مرحلةً جديدة في تجربة

---

[١٥] اِمتدّت القصائد على ثلاثين صفحةً وتضمّنت: "ديوك الخلنج" (Coqs de bruyère)، "معمل" (Usine)، "الاتّحاد الحرّ" (L'Union libre)، "رجل وامرأة أبيضان تمامًا" (Un homme et une femme absolument blancs)، "حَذَر" (Vigilance)، "هواء الماء ١" (L'Air de l'eau I)، "هواء الماء ٢" (L'Air de l'eau II)، "في المغسل الأسود" (Au lavoir noir)، "إلى بيار مابيْ" (A Pierre Mabille)، "أكثر من مشبوه" (Plus que suspect)، « Uli »، "أنشودة إلى شارل فورييه" (Ode à Charles Fourier)، "رانو راراكو" (Rano Raraku). أمّا الدراسة فقد امتدّت على ستّ صفحات. راجع: أنسي الحاج، "أندريه بروتون: ثلاث عشرة قصيدة،" *شعر* ٦، العدد ٢٤ (خريف ١٩٦٢): ٧٢–١٠٧.

[١٦] أُترجمُ النسبةَ مباشرةً عن الفرنسيّة: Artaudien (ويقابلها بالإنكليزيّة: Artaudian). كذلك الأمرُ في ترجمتي النِّسبةَ إلى بروتون Bretonnien بـ: "البروتونيّ"، وإلى رامبو Rimbaldien، بـ: "الرَّمْبَلْديّ".

الحاج، إنّما هما أشبهُ بهامشٍ يقفُ فيه الشاعرُ متأمِّلاً تجاربَه السابقةَ ومستعيدًا محطّاتِها الرئيسة. كذلك هما تشكّلان، كلٌّ على طريقتها، مرحلةً برزخيّة انطلق منها الحاج نحو تجاربَ أخرى.

جيم. جِدّةُ هذه الدراسة في مقابل الدراسات السابقة

أشار عددٌ من النقّادِ إلى "التأثير" الذي مارسه أنطونان أرتو على أنسي الحاج في المرحلة المبكّرةِ من تجربتِه. ولعلَّ الناقدة خالدة سعيد كانت أوّلَ من أشار إلى القرابة بين الحاج وأرتو في مراجعتها لمجموعة *لن* في مجلّة *شعر* (ربيع ١٩٦١).[١٧] لكنّ غالبيّة هؤلاء النقّاد قَصَرَ تأثيرَ أرتو على باكورة الحاج الشعريّة فلم يحاول أن يقرأه في إطار تجربته الكلّيّة.[١٨]

---

[١٧] خالدة سعيد، "لن لأنسي الحاج،" *شعر* ٥، العدد ١٨ (ربيع ١٩٦١): ١٥٢ وما بعدها. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه المقالة هي أوّل مراجعة نقديّة لباكورة الحاج. أُنظر أيضًا:

Kamal Kheir Beik, *Le Mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine: essai de synthèses sur le cadre socio-culturel, l’orientation et les structures littéraires* (Paris : Publications Orientalistes de France, 1978), 131n.

[١٨] أستثني من هؤلاء: أ) عُطارد حيدر التي قدّمتْ قراءةً للعلاقة بين الحاج وأرتو من خلال تحليلها ثلاثَ قصائد نشرها الحاج في العدد الخامس من مجلّة *شعر* ولم يضمَّها إلى أيّ مجموعة من مجموعاته الشعريّة. أُنظر:

Otared Haidar, *The Prose Poem and the Journal Shi‘r: A Comparative Study of Literature, Literary Theory and Journalism* (England: Ithaca Press, 2008), 136-50.

وانظر أيضًا: أنسي الحاج، "ثلاث قصائد،" *شعر* ٢، العدد ٥ (شتاء ١٩٥٨): ٢٥–٢٨.

ب) باسيليوس بواردي الذي حاول قراءة هذه العلاقة أيضًا من خلال تحليله قصيدة "الخنزير البرّيّ" من مجموعة *الرأس المقطوع*، علاوةً على مقتطفاتٍ من قصائدَ أخرى. أُنظر:

Basiliyus Bawardi, “Unsī al-Ḥājj and the Metapoetic Text: Writing Hybridization,” *Middle Eastern Literatures* 10, no. 1 (April 2007): 35-55.

في هذا المجال، لا بدَّ من التوقُّف عند دراستَين أساسيَّتَين حاولتا سبرَ أغوار هذه العلاقة: الأولى مقالة باسيليوس بواردي، "أنسي الحاج والنصُّ الميتا–شعريّ: كتابةُ الهَجِين" (٢٠٠٧)،[١٩] والثانية جزءٌ من فصلٍ بعنوان "تحت علامةِ السرطان" تضمّنتْه أطروحةُ الدكتوراه التي أعدّها روبن كريسويل عام ٢٠١٢ في جامعة نيويورك (NYU) تحت عنوان "التراث والترجمة: الحداثة الشعريّة في بيروت."[٢٠] الدراستان متشابهتان في مقاربتَيهما إلى حدٍّ بعيد: كلتاهما تركّز على المستوى الميتا–شعريّ (Metapoetical) في خطاب الحاج الحداثويّ وعلى القضايا النقديّة المرتبطة بقصيدة النثر التي نظّر لها في مقدّمة مجموعته الشعريّة الأولى. وكلتاهما تختبر التشاكُلَ النصيَّ فتقرأُ الفِعل الجنسيَّ في توازيه والفعلَ الشعريّ،[٢١] بهدف تبيانِ مفهوم الحاج للشعر وموقعه من حركة الحداثة في الستّينات. ولئن حصرَ بواردي قراءته بهذا المستوى، ذاهبًا إلى أنّ "الخيط المركزيَّ في شِعر [الحاج]، والذي لم يُدرَس جيدًّا بعدُ، هو خيطٌ ميتا–شعريّ،"[٢٢] فإنّ كريسويل حاول ربط هذا المستوى بالتجربة الجسديّة للحاج وما سمّاه "أزمة التعبير" لديه، علاوةً على هاجس السرطان والتفكُّك الذي يخيّم على باكورة الحاج ويشكّل

---

[19] See Ibid.

[20] Robyn Creswell, "Tradition and Translation: Poetic Modernism in Beirut," (PhD diss., New York University, Department of Comparative Literature, January 2012), 182-210. In ProQuest Dissertations and Theses, http://search.proquest.com.ezproxy.aub.edu.lb/docview/992988836 (accessed March 7, 2014).

[٢١] بواردي يركّزُ على قصيدة "الخنزير البرّيّ" من مجموعة *الرأس المقطوع* فيما كريسويل يركّز على قصيدة "فقّاعة الأصل أو القصيدة المارقة" من *لن*، متّخذًا منها قصّةً عن خلْق قصيدة النثر.

[22] Basiliyus Bawardi, "Unsī al-Ḥājj and the Metapoetic Text," 36.
كلُّ الترجمات عن الإنكليزيّة والفرنسيّة، على امتدادِ هذه الرسالة، هي لي، باستثناء الأمكنة التي أشرتُ فيها إلى خلافِ ذلك.

أزمته الأساسيّة، وفقًا لقراءةِ كريسويل. وقد توقّف كريسويل عند تناصّ نصوص *لن* (أو ما يسمّيه "نقلها") مع النصّ الدينيّ، التوراتيّ تحديدًا، وأشار لمامًا إلى مفهوم "الجسد البلا أعضاء" (le corps sans organes) عند أرتو، ومن ثمّ عند جاك ديريدا (Jacques Derrida، ١٩٣٠–٢٠٠٤) وجيل دولوز (Gilles Deleuze، ١٩٢٥–١٩٩٥)، لكنّه رأى أنّ الحاج لم يصلْ إلى ما وصلَ إليه هؤلاءِ النقّادُ الما–بعد–حداثويّون، وإن كان يشكّل بِشارةً به. هذا الأمر حالَ دون قراءةٍ "إيجابيّةٍ" لثيمةِ السرطانِ (كعنصر من عناصر ثيمة اللعنة، الحاضرةِ على امتداد تجربة الحاج)[٢٣] ودورِها في تحرير الإنسان ممّا يسمّيه أرتو "الجهاز العضويّ" (l'organisme)، وممّا يمثّل هذا الجهازُ، سياسيًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا. هذا ما سأحاول أن أتوقّف عنده بشيءٍ من التفصيل في الفصل الثاني من هذه الرسالة.

أمّا لقاءُ الحاج ببروتون فَلَمْ يَنَلْ ما نالَه لقاؤه بأرتو من اهتمامٍ نقديّ وأكاديميّ، على الرغم من قِدَم "علاقة" الحاج ببروتون وامتدادِها على فترةٍ زمنيّة أطول من العلاقة مع أرتو،[٢٤] وعلى الرغم من اعتراف الحاج، في أكثر من مناسبةٍ، بالقرابة بينه وبين الزعيم السرياليّ،[٢٥] علاوةً على مقالاتٍ عدّة خصّصها لبروتون، حيث يظهر للقارئ بشكلٍ جليّ إعجابُه الكبير و"غيرُ المعتدل" (على حدّ تعبير

---

[٢٣] راجع الهامش رقم ١٩١، صفحة ٩٥–٩٦.

[٢٤] يذكر الحاج في أحد مقالاته في جريدة *الأخبار* أنّه كان ينوي أن يبعث برسالةٍ إلى بروتون في العام ١٩٥٨، لكنّه عاد وامتنع عن ذلك لأسبابٍ لا يحدّدها. ويذكر أنّه لا يزال يحتفظ بهذه الرسالة. راجع: أنسي الحاج، "انظرْ إليه بعين الرضيع،" *الأخبار*، ٢٥ أيلول ٢٠١٠، ٣٢.

[٢٥] راجع: أنسي الحاج، "أين المتهوّرون حارقو الحياة: أجمل الحريق وذروة الجديّة في منتهى الحبّ والعبث،" مقابلة مع عبده وازن، *النهار*، ٢٣ كانون الثاني ١٩٨٣، ٩؛ أنسي الحاج، "خُلقتُ حديثًا،" مقابلة مع سلوى النعيمي، في: سلوى النعيمي، *شاركتُ في الخديعة* (دمشق: قَدمُس للتوزيع والنشر، ٢٠٠١)، ٣٣٦–٣٣٧؛ أحمد الواصل، "الجذور الضائعة لابن السلالات المنبوذة،" *نقد*، العدد ٥ (شتاء ٢٠٠٨): ٧٠.

الحاج) به.[٢٦] ولعلَّ عصام محفوظ، في كتابه *السورياليّة وتفاعلاتها العربيّة* (١٩٨٧)، كان أبرزَ مَن أشار إلى هذه القرابة، وذلك في كلامه على الحبّ السرياليّ، إذ رأى أنّ الحاج لم يخرج "عن المحور الأساسيّ السورياليّ لمفهوم الحبّ عبر المرأة التي هي وسيلةُ تحرُّر وخلاص،" وذهب إلى أنّ محور قصيدة *الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع* هو الطموحُ السرياليّ إلى الحبّ السامي، الحبّ المحرّر، الذي يُصالح بين الإنسان والكون.[٢٧] كما لا بدّ من ذِكر الشاعر العراقيّ عبد القادر الجنابي الذي أشار مرارًا – وإنْ بشكلٍ عابر – إلى علاقة الحاج ببروتون، فرأى أنّه، بخلاف الشعراء الحديثين الذين كان إليوت مرجعَهم، كان بروتون مرجعَ الحاج.[٢٨] لكنّ أيًّا من محفوظ والجنابي لم يحاول أن يكشفَ كيف

---

[٢٦] بمناسبة رحيل بروتون في العام ١٩٦٦، كتب الحاج في *ملحق النهار* مقالاً بعنوان "مات ملك ملوك الجان في باريس،" "يمجّد" فيه "مؤسّس السرياليّة،" واصفًا إيّاه بـ"راعي خراف العصيان، كبير الكهنة المنشقّين، رئيس قُطّاع طرق الروح، بلّورة الخيال، حجّة الأطفال الكبار، الناطق باسم المنجّمين والعرّافين، عميد سفراء البلاد المغناطيسيّة." وبعدها بأربعين عامًا (أي عام ٢٠٠٦)، كتب مقالاً في جريدة *الأخبار* للمناسبة نفسها (وفاة بروتون)، وقد مرّ عليها أربعةُ عقود، حيث يصفه بـ"معيد انتشال الأتلنتيد من جوف اليأس، مجلِّس ظَهر الرفض . . . ومُصوّب الشعور الثقافيّ الحديث والشعر الحديث والفنّ الحديث نحو المنابع الأصفى والمتماسكة الأواصر منذ فجر التاريخ، جديدة وحديثة و'سورياليّة' منذ فجر التاريخ." راجع: "مات ملك ملوك الجان في باريس،" في: أنسي الحاج، *كلمات، كلمات، كلمات* (بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٨٧)، ١/٢٩٥–٢٩٨؛ أنسي الحاج، "الغرب هو هذا الشرق،" *الأخبار*، ١١ تشرين الثاني ٢٠٠٦، ٢٤.

ليست الإحاطةُ بكلّ ما كتبه الحاج عن بروتون بالأمر السهل، لكنّني أذكر، علاوةً على ما ورد أعلاه: أنسي الحاج، "جورج! جورج! إنّه بروتون!،" في: *كلمات، كلمات، كلمات*، ٢/٦١١–٦١٤؛ أنسي الحاج "هكذا أفهم الحداثة: العالَم، منحلاًّ في ماء الرغبة،" في: المصدر نفسه، ٣/١١١٥–١١٢٠؛ أنسي الحاج، "أيُّهما يخيفك أكثر؟،" في: المصدر نفسه، ٣/١١٣٦–١١٣٩؛ أنسي الحاج، "من أنتِ، نادجا؟،" *الأخبار*، ٢٠ شباط ٢٠١٠، ٣٢.

[٢٧] عصام محفوظ، *السورياليّة وتفاعلاتها* العربيّة، ٨٩، ١١١.

[٢٨] عبد القادر الجنابي، "عندما قال الشاعر للجميع: لن،" في: *أنسي الحاج من قصيدة النثر إلى شقائق النثر: مختارات من شعره ونثره* (بيروت: جداول للنشر والترجمة والتوزيع، ٢٠١٥)، ١٨.

تجلّتْ هذه العلاقةُ في أعمال الحاج الشعريّة وكيف طَبَعت كتاباتُ بروتون المضمونَ الرؤيويَّ لتجربته، علاوةً على خصائصها الأسلوبيّة وأبعادِها الجماليّة. هذا ما تحاول هذه الرسالة أن تقوم به في فصلها الثالث.

دال. في المَنْهج والنظريّة

ترى ماري آنّ كاوس أنّه "من غير المسوَّغ للقارئ أن 'يستحسن' الشعرَ السرياليّ للسبب نفسه الذي يجعله يستحسنُ أيَّ شعرٍ آخرَ، أو أن يستثنيَ من 'استحسانه' المتّكَأَ النظريَّ لهذا الشعر؛ فالنظريّةُ والشعر [السرياليّان] قرينان لا ينفصلان."[٢٩] وقد تنبّه أنسي الحاج إلى هذه المسألة، إذ يقول في دراسته عن بروتون: ". . . لكنّ بروتون شاعرٌ كبير أيضًا، وكما أنّ شعره امتدادٌ لنظريّاته كذلك نثره وبياناته: إنّها شعر."[٣٠] هذا الأمر ينطبق على الحاج نفسه، إذ لا يُمكن فصلُ تجربتِه الشعريّة عن تجربته الأدبيّة الكُلّيّة، ولا كتاباته الشعريّة عن كتاباته النقديّة والنظريّة.[٣١]

ولئن كان تركيزي في هذه الرسالة منصبًّا بصورةٍ رئيسة على كتابات الحاج الشعريّة المتمثّلة في مجموعاته الشعريّة الخمس وفي قصيدة *الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع*، فإنّ كتاباتِه النثريّة،

---

[29] Mary Ann Caws, *The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard, and Desnos* (Princeton: Princeton University Press, 1970), 23.

[٣٠] أنسي الحاج، "أندريه بروتون: ثلاث عشرة قصيدة،" ١٠٢.

[٣١] يتلاقى هذا الرأي ورأيَ عبد القادر الجنابي الذي يرى أنّ الحاج "ليس مجرّد شاعرٍ له دواوين،" بل هو "أشبه بشعريّةٍ–حركيّةٍ لها النموذجُ والتنظير. ويجب أن يُقرأ شعره من خلال ما كتبه ويكتبه من مقالاتٍ تأمّليّة وتنظيريّة." راجع: عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي* (بيروت: دار الجديد، ١٩٩٥)، ١١٩–١٢٠.

من مقدّماتٍ وبيانات ومقالاتٍ نقديّة ومراجعاتٍ لكُتُب، ستكون بمثابة روافدَ تضيءُ الشعر وتدعّمه، وأحيانًا تكمّله وتقولُ ما لا يقول. ذلك أنّ تجربةَ الحاج، كما أرى، وحدةٌ لا تتجزّأ: هواجسُها واحدةٌ، وكذا ثيماتُها واستعاراتُها وهمومُها النقديّة والجماليّة، وهذا ما سأحاول أن أبيّنه في سياق البحث.

١ . في المَنْهَج

إنّ منهجِي في هذه الرسالة هو المقاربةُ النصّيّة–التحليليّة لقصائد الحاج. فهذه القصائد لا يُمكن مباغتَتُها بنظريّةٍ جاهزة، وذلك لأنّها شديدةُ الغموضِ مُحْكَمةُ الإغلاق، وحتّى بعد أن يُعاشرها القارئ زمنًا طويلاً، تظلُّ على عصيانها، رافضةً تسليمَ أسرارها، بخاصّةٍ قصائد المجموعات الثلاث الأولى، حيث يذهب الشاعرُ في لعبةِ التشفير والتعقيد والتكثيف والحذْف وتعليق المعنى إلى أقصاها، فتصبحُ بعضُ هذه القصائد أحجيّاتٍ يصعبُ حلُّها. لذلك لا يُمكن مقاربتُها إلاّ من داخل، ولا يُمكن تلمُّسُ الطُّرق إليها إلاّ عبرها!

إلاّ أنّ قراءتي لشِعر الحاج لن تركّز عليه كمُنتجٍ جماليّ فحسب، بل سأسعى إلى تِبيان ما يحملُ من تمرُّدٍ وهواجسَ ورؤًى في الحبّ والمرأة والعالَم والحياة. كذلك، لن أربط النصَّ بظروفه الخارجيّة رَبْطًا مُسبَقًا، كأَنْ أقرأُ النصوصَ على ضوءِ بعض الظروف، وهذا ما حاول عددٌ من النقّاد أن يفعلوه في قراءتهم لمجموعة *لن*، مثلاً، عن طريق ربطها الدائم بموت والدة الشاعر وهو بَعْدُ في السابعة

من عمره، أو ربطهم قصيدة *الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع* بأحداثٍ خارجيّة أخرى.[٣٢] على العكس من ذلك، سأحاول أن أنطلق من النصوص للإضاءة على قضايا ومسائلَ تخرج عنها أو تتعدّاها.

أخيرًا، سأحاول أن أبيّن أنّ كلَّ مجموعةٍ[٣٣] من مجموعات الحاج الشعريّة تمثّل تجربةً بذاتها، دائرةً لها بدايتُها ونهايتها وبِنْيَتُها الفريدةُ. بمعنى آخر، كلُّ مجموعة تجربةٌ مكتملةٌ، وحدةٌ ذاتُ نواة، وإن كانت بعضُ هذه المجموعات تنتظمُ في وحداتٍ أكبر. من هنا سأسعى، أوّلاً، إلى أن أُظهر بِنيةَ كلّ مجموعة شعريّة على حدة، متلمّسًا نواتَها ومفاصلها الأساسيّة، قبل أن أبيِّنَ موقعها من تجربة الحاج الكلّيّة ومراحلها الأساسيّة.

---

[٣٢] أُنظر، على سبيل المثال: خالدة سعيد، "لن لأنسي الحاج،" ١٥٣؛ نبيل أيّوب، "أنسي الحاج المختلف في قراءة تفكيكيّة نفسيّة: الأصل والمهمّش: أطياف المسيح/ أشباح فرويد،" في: *نصّ القارئ المختلف (٢) وسيميائيّة الخطاب النقديّ* (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠١١)، ١٧٣ وما بعدها.

[٣٣] ليس مجّانيًّا استخدامي مصطلحَ "مجموعة" لا مصطلح "ديوان" للإشارة إلى أعمال الحاج الشعريّة. ذلك أنّ للمجموعة (وهو مصطلحٌ جديد، مقارنةً بـ"الديوان") بِنيةً واعية، بخلاف الديوان الذي يكون، في الأغلب، جَمْعًا عشوائيًّا لعددٍ من القصائد. وقد وعى الحاج، منذ العام ١٩٥٩، الفارقَ بين المصطلحَين، إذ يقول في مراجعته النقديّة لديوان *قصائد عربيّة* لسليمان العيسى: ". . . ما هو هذا الكتاب؟ إنّه ديوان شعر. أجل ديوان لا مجموعة شعريّة. وبينهما فرق! والفرق أنّ شعراء الاتّجاه الجديد يرفضون – أو يرفضُ معظمهم – تسمية مؤلّفاتهم الشعريّة دواوين، على اعتبار أنّ الديوان اسمٌ قديم لشعرٍ قديم لم يبقَ للعصر هذا حاجةٌ به." راجع: أنسي الحاج، مراجعة ل*قصائد عربيّة* لسليمان العيسى، بيروت: منشورات دار الآداب، ١٩٥٩، شعر ٣، العدد ١٠ (ربيع ١٩٥٩): ١٠٩–١١٢.

٢. في النظريّة

لا تلتزمُ هذه الرسالةُ نظريّةً بِعَيْنِها، بل تتركُ النصَّ يستدعي نظريّته/نظريّاته وخلفيّته/خلفيّاته النقديّة أو الأدبيّة.

هكذا تستدعي نصوصُ المرحلةِ الأرتوديّة كتاباتِ أنطونان أرتو، من قصائدَ ونصوصٍ نَظَرِيَّةٍ، وتستدعي، تاليًا، ما باتَ يُعرف بالدراساتِ الأرتوديّة (Artaudian studies)، علاوةً على الدراسة التي كتبها الحاج عن أرتو وأرفقها بالقصائد التي ترجمها ونَشَرَها في مجلّة *شعر*. وإذ أستلهمُ بصورةٍ خاصّة كتاباتِ جيل دولوز[٣٤] عن أرتو وبعض المفاهيم التي اجترحها، كالجسد البلا أعضاء (le corps sans organes) والصيرورة الحَيَوانيّة (devenir-animal)، أو أعاد صياغتها، كالرغبة (le désir) والهذيان (le délire): فأوّلاً، لأنّها مُستلهَمَةٌ من أعمال أرتو، بخاصّةٍ عمله الأخير، *من أجل أن نتخلّص من حُكم الله* (١٩٤٧)؛ وثانيًا، لأنّ هذه الكتابات تُجنِّبُنا النظريّةَ الفرويديّة إذ تتقدَّمُ كبديلٍ لها. فالسوادُ الأعظم من الدارسين الذين تناولوا تجربةَ الحاج استعانوا، عن وعيٍ أو عن غير وعيٍ،

---

[٣٤] جيل دولوز (Gilles Deleuze، ١٩٢٥–١٩٩٥)، فيلسوف فرنسيّ، قدّم في أعماله المبكّرة قراءةً مغايرةً لتاريخ الفلسفة الغربيّة، مركّزًا على مفاهيم المحايثة (l'immanence) والاختلاف (la différence) والصيرورة (le devenir)، ورافضًا فلسفةَ التسامي (la transcendence). في أعماله اللاحقة، التي شاركه في كتابتها صديقه فيلكس غاتاري (Félix Guattari، ١٩٣٠–١٩٩٢)، حاول أن يقدّم تحديدًا جديدًا لمفاهيم الرغبة واللاوعي والهذيان، على ضوء ما سمّاه "التحليل السكيزيّ" (la schizo-analyse). استلهم دولوز وغاتاري الأعمالَ الأدبيّة، بخاصّةٍ أعمال فرانتسْ كافكا وأرتور رامبو وأنطونان أرتو وغيراسيم لوقا، مبتدعَين مفهوم "الأدب الأقلّويّ" (la littérature mineure). من أبرز أعمال دولوز: *نيتشه والفلسفة* (Nietzsche et la Philosophie، ١٩٦٢)، *الاختلاف والتكرار* (Différence et répétition، ١٩٦٨)، *منطق المعنى* (Logique du sens، ١٩٦٩). وبالاشتراك مع غاتاري: *أنتي–أوديب* (L'Anti-Œdipe، ١٩٧٢)، *كافكا: نحو أدبٍ ثانويّ* (Kafka: pour une littérature mineure، ١٩٧٥)، *ألف منصّة* (Milles Plateaux، ١٩٨٠)، *ما هي الفلسفة؟* (Qu'est-ce que la philosophie?، ١٩٩١).

بالمفاتيح الفرويديّة،[٣٥] ولم تخلُ قراءتُهم من تبسيطٍ لمشروعِ الحاج ولأبعاده السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، بخاصّةٍ في مجموعتَيه الأوليَين. في المقابل، يرفضُ دولوز التحليل النفسيّ الفرويديّ الذي يُحاول أن يؤوّل كلَّ الظواهر الهَذَيانيّة – وظاهرةُ الحاج واحدةٌ منها – استنادًا إلى عُقَد الطفولة وترسُّباتها، ويستبدله بما يسمّيه "التحليل السكيزيّ" (la schizo-analyse) الذي هدفُه أن يُحرّر الهذيان من النطاق العائليّ، من مثلّث الأمّ–الأب–الطفل، إلى الفضاء الجيو–سياسيّ، حيث يغدو قابِلاً لأن يُقرأ في النطاق السياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ.

أمّا نصوصُ المرحلةِ البروتونيّة في تجربة الحاج فتستدعي كتاباتِ أندريه بروتون، بخاصّةٍ تنظيراته في *بيانات السرياليّة* وفي رباعيَّته النثريّة الكُبرى التي تمتدُّ من *نادجا* (١٩٢٨) إلى *Arcane 17* (١٩٤٤)، مرورًا *بالأواني المُستطرِقة* (١٩٣٢) و*الحبّ المجنون* (١٩٣٧). لا مهربَ هنا من استدعاء فرويد، وذلك لأنَّ المفاهيم السرياليّة الأساسيّة عند بروتون، كالصُّدفةِ الموضوعيّة (le hasard objectif) والجمال التشنُّجيّ (la beauté convulsive) والكتابة الأوتوماتيكيّة (l'écriture automatique) وسواها، مَدينةٌ بشكلٍ كبير لكتابات فرويد عن اللاوعي والرغبة وتحليل الأحلام. وهي تستلهمُ كذلك الجدليّةَ الهيغيليّة والماديّة التاريخيّة وبعضَ كتاباتِ إنغلز وماركس.[٣٦]

---

[٣٥] أُنظر: عبد الكريم حسن، *قصيدة النثر وإنتاج الدلالة: أنسي الحاج أنموذجًا* (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٨). وراجع أيضًا: نبيل أيّوب، "أنسي الحاج المختلف في قراءة تفكيكيّة نفسيّة،" ١٦٩–١٨٦.

في هذه المقالة يختزل أيّوب الآباء الطيفيّين للحاج باثنَين متصارعَين في أناه، هما المسيح وفرويد: "بالأوّل تتأسّس مركزيّةُ اللوغوس المسيحيّ للبشر، وبالثاني تتأسّس للذات الإنسانيّة مركزيّةُ القضيب الجنسيّة." المرجع نفسه، ١٧٢.

[٣٦] راجع:
André Breton, « Second Manifeste du surréalisme, » in *Manifestes du surréalisme*, 94-9.

تستدعي نصوصُ هذه المرحلة أيضًا قصائدَ بروتون التي ترجمها الحاج ونشرها في مجلّة *شعر*، لا سيّما قصيدة "الاتّحاد الحرّ" (L'Union libre)، أشهرِ قصائد بروتون وأكثرِها إدراجًا في الأنطولوجيّات الشعريّة. أمّا قصيدةُ *الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع* فتستدعي المفهوم السرياليّ للحبّ المجنون (أو السامي)، كما نظّر له بروتون وبنجامين بيريه (Benjamin Péret، ١٨٩٩-١٩٥٩)، حيثُ تتّسعُ مهمّةُ المرأة من تحقيق الخلاصِ الفرديّ إلى تخليص البشريّة من لَعَناتها.

الفصل الرابعُ مخصَّصٌ لدراسة الباروديا (parody)، وبخاصّةٍ الباروديا الذاتيّة (self-parody) عند الحاج، كما تتجلّى في مجموعتَيه الشعريَّتَين الثالثة والخامسة، *ماضي الأيّام الآتية* و*الوليمة*. وقد آثرتُ، على امتداد الرسالة، استخدامَ مصطلح "باروديا" (parodia) لا مصطلحَ "تناصّ" (intertextuality)، وذلك لِمَا للمصطلح الأوّل، بخاصّةٍ في صيغته الفرنسيّة (parodie)، من دلالةٍ على التخريب الواعي والسخرية المتعمَّدة، وهو ما لا يتضمّنه بالضرورة المصطلحُ الثاني.[٣٧] إنّ دراسة الباروديا الذاتيّة ستساعدُنا على النفاذ إلى موقف الحاج نفسِه من تجربته، ذلك أنّ الباروديا تُعَدُّ "أحدَ أهمّ الأشكال الحديثة للتأمُّل في الذات (self-reflexivity)،" كما تُبيّن ليندا هاتشون.[٣٨] سأستدعي

[٣٧] لِنقاشٍ في ماهيّة المصطلحين، انظر:

Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky (Lincolin: University of Nebraska Press, 1997), 10-5.

وانظرْ أيضًا كتابَ ليندا هاتشون، *نظريّةُ الباروديا*، الذي يُعيد النَّظَر في مفهوم جينيت ذي الخلفيّة البنيويّة، ويقترح مفهومًا للباروديا يجمعُ بين الشكلانيّة والبراغماتيّة، فيتيحُ بذلك قراءتها (= الباروديا) في سياقٍ تلفُّظيّ متكامل (entire enunciative context):

Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Arts Forms* (New York: Routledge, 1985).

[38] Ibid., 2.

أوّلاً تنظيرات جيرار جينيت في كتابه *أطراس: الأدبُ درجةً ثانية* (Palimpsests: Literature in the Second Degree، ١٩٨٢)، وذلك بهدف شرحِ المصطلح وتركيزه. ثمّ سأستحضرُ تجربةَ رامبو (Arthur Rimbaud، ١٨٥٤–١٨٩١) في *فصل في الجحيم* (Une saison en enfer، ١٨٧٣)، ذلك أنّها مركزيّةٌ في فهمِ تجربة الحاج والدور الذي تلعبه ثيمةُ اللعنة فيها، خصوصًا في *ماضي الأيّام الآتية* التي يُمكن عدُّها مرحلةً مطهريَّة بين الجحيم الأرتوديّ والخلاص البروتونيّ. زِدْ على ذلك أنّ الباروديا والباروديا الذاتيّة سِمتان أساسيّتان في التجربة الرَّمْبَلْديّة، وبخاصّةٍ في *فصل في الجحيم*. أمّا اختبارُ "هاجسِ الاختناق" في القسم الثاني من هذا الفصل فيُحيلنا إلى مفهوم الحاج للُّغة، ويستدعي، تاليًا، تنظيراتِ السرياليّين للطريقة الأوتوماتيكيّة في الكتابة وتجاربهم فيها، علاوةً على فهمهم للُّغة والشِّعر ولِدَوْرِ الكلمة. هنا أيضًا تبدو تجربةُ رامبو مركزيّةً، لا سيّما في رسالتَيه إلى أستاذَيه جورج إيزامبار (Georges Izambard، ١٨٤٨–١٩٣١) وبول دوموني (Paul Demeny، ١٨٤٤–١٩١٨) اللتين تُعرفان بـ"رسالتَي الرائي" (Les Lettres du voyant)؛ فالرؤى الشعريّة التي تكلَّمَ عليها رامبو في هاتين الرسالتين – والتي عادَ وتنكّرَ لها لاحقًا ناعتًا إيّاها بـ"سفسطاته" (mes sophismes) – ألهمتِ السرياليّين وطبعتْ "ممارسَتَهم" للشِّعر واللغة إلى حدّ بعيد.[٣٩]

[٣٩] راجع:

Suzanne Bernard, « Le Surréalisme et le problème du langage, » in *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (Paris : Librairie Nizet, 1959), 659-90.

هاء. فصولُ الرسالة

لن أُكرّر ما قد أشرتُ إليه أعلاه، لكنْ لا غنًى عن كلمةٍ في بِنية هذه الرسالة. تقعُ هذه الرسالةُ في فصولٍ خمسة. الفصلُ الأوّل هو هذه المقدّمة، والفصلُ الأخيرُ خاتمة. في الفصلِ الثاني أختبرُ المرحلةَ الأرتوديّة في تجربة الحاج الشعريّة، مقترِحًا قراءتها في مجموعتَيه الأولى والثانية. في الأولى، أقرأُ صراعَ الشاعرِ مع جَسَدِه كصراعٍ ضدّ "سلطةِ الحُكم،" ممثَّلةً بالجَسَدِ المنظَّم، من جهةٍ أولى، وباللغة المنطقيّة، من جهةٍ ثانية. وأحاول أن أجيبَ عن السؤال التالي: هل خوفُ الشاعر سببُه هاجسُ السرطان والتفكُّك، كما ذهبَ نقّادٌ عديدون، أمّ أنّ مصدرَه الجسدُ المنظَّم؟ في المجموعة الثانية، أبيّن أنّ هذيان الشاعرِ لم يعُدْ محصورًا بالجسد، بل أصبح هدفُه العالمَ بأسره، لذلك أقترحُ قراءته كهذيانٍ جيو–سياسيّ، بالمعنى الدولوزيّ للعبارة.

في الفصل الثالث، أضيءُ على جوانبَ من المرحلة البروتونيّة في تجربة الحاج، وذلك من خلال قراءةٍ في مجموعته الشعريّة الرابعة، *ماذا صنعتَ بالذَّهَب، ماذا فعلتَ بالوردة*، وفي قصيدة *الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع*. في الأولى، أختبرُ عددًا من المفاهيم السرياليّة الأساسيّة، محاولاً أن أجلوَ طبيعةَ الغنائيّة ومفهومَ الجَمالِ فيها. فهل الجمالُ عند الحاج هو الجمال الرومانسيُّ المُسالِم؟ وبماذا تتميّز غنائيّتُه عن الغنائيّة الكلاسيكيّة؟ أمّا في الثانية، فأختبر صورةَ المرأةِ عند الحاج وأحاول أن أقرأ دورَها عن طريق مقارنته بالدور الذي تلعبه المرأةُ عند بروتون، بخاصّةٍ في كتابه *Arcane 17*، حيث لا تقتصرُ مهمّتُها على تحرير الفَرْد من رتابة الواقع عبر إدخاله عالَمَ المُدهش، إنّما يُصبح منوطًا بها تحريرُ البشريّة من لَعَناتها.

في الفصل الرابع والأخير، أركّز على الباروديا الذاتيّة في مجموعتَي الحاج الشعريَّتَين الثالثة والخامسة، *ماضي الأيّام الآتية والوليمة*. فالباروديا الذاتيّة، كتَحويلٍ نصيٍّ وكتأمُّلٍ في الذات، تساعدُنا على النفاذِ إلى موقف الشاعرِ نفسِه من تجربته وتُمكّننا من أن "نقبضَ" عليه وهو يحصدُ نجاحاتِه وخيباته. في القسم الثاني من هذا الفصل، أتوقّف عند هاجسٍ مركزيّ في تجربة الحاج، يرتبطُ بهاجسَي الجسد واللغة ويكثّفهما، هو هاجسُ الاختناق، فأبحثُ في فَهمِ الحاج لماهيّة الشِّعر واللغة، متوقّفًا عند محورَين أساسيَّين: مفهومُه للكلمة ولطبيعتها والبُعْدُ الهِرمسيّ لتجربته الشعريّة.

الفصلُ الثاني

أنسي الحاج وطيفُ أنطونان أرتو

- Vous délirez, monsieur Artaud.

Vous êtes fou.

Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*

أدور كوحشٍ سعيد أبحثُ عن مركزي خارج فكري، أنتِ! وأقع، أؤسّس لهزيمتي.

أنسي الحاج، *لن*

في هذا الفصل، سأقدّم قراءةً لمجموعتَي الحاج الشعريَّتَين الأُولَيَين، *لن* (١٩٦٠) و*الرأس المقطوع* (١٩٦٣)، اللتين تندرجان في ما أطلقتُ عليه عنوانَ "المرحلة الأرتوديّة" في تجربة أنسي الحاج. فحضورُ أرتو في هاتين المجموعتَين جليٌّ جدًّا، إنْ لناحيةِ الأسلوب الهذيانيّ والمعجم الجسديّ الساخط والمتوتِّر، وإن لناحية تمثُّل التجربةِ المَرَضيّة والهواجس المشتركة بين الشاعرَين.[٤٠]

---

[٤٠] يفتتح الحاج دراسته عن أرتو بالكلمات التالية: "لن أستطيع أن أعطي عنه دراسةً منسجمة. إنّه يربض عليّ ولا أستطيع." راجع: أنسي الحاج، "أنطونان أرتو: إحدى عشرة قصيدة،" ٩٤.

كذلك فإنّ وصف أدونيس للحاج في رسالةٍ بعثها من باريس إلى يوسف الخال (ربيع ١٩٦١) بـ"الأنقى" ("أنسي هو بيننا، الأنقى.") يذكّرنا بوصف سوزان برنار لأرتو بـ"المتمرّد الأنقى،" (le révolté le plus pur)، لا سيّما وأنّ أدونيس كان متآلفًا جدًّا مع كتاب برنار في تلك المرحلة. انظر: أدونيس، "حول 'قصائد في الأربعين' وحملة التزوير والاستغلال،" *شعر* ٥، العدد ١٨ (ربيع ١٩٦١): ١٨١. وقارن:

Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, 703.

وإذ سأركّز على فكرة الهذيان فَلِأنّها أساسيّةٌ عند كلا الشاعرين، ولأنّها مركزيّةٌ في نظر السرياليّين جميعًا. فالثورةُ السرياليّةُ كانت، في أساسها، ثورةً في التعبير،[41] وأحدُ جوانب خلافِ أرتو مع "السرياليّين الرسميّين" كان كامنًا، وفقًا للحاج، في أنّ هؤلاءِ كانوا "أصحّاءَ وسليمي البنية ويعرفون بالتالي 'الطُّرُق التي يعبَّر[42] بها والتي تُتَرْجِمُ بدقّة...'." أمّا أرتو فقد كان مريضًا، "مفتوكًا به،" محرومًا من التعبير، "خنيقَ جسده."[43]

سأتوقّف كذلك عند "النصوص الهاذية" في هاتين المجموعتين (النصّ التوراتيّ، نشيد الأناشيد، الإنجيل، النصّ التاريخيّ، القصص الشعبيّ، وغيرها) وعند المفهوم الدولوزيّ للهذيان وللكتابةِ كصيرورةٍ مستمرَّة. فأن تكتبَ، كما يرى دولوز، ذلك يعني أن تتحوَّل، أن تصير آخَرَ: أن تصير زنجيًّا،

---

[41] André Breton, « Manifeste du surréalisme, » in *Manifestes du surréalisme*, 31-4.

[42] في الأصل "يُعّر"، والأرجح أنّه خطأ مطبعيّ وأنّ الصواب: "يعبَّر"، كما أثبتُّ في المتن. ذلك أنّ جملة "الطُّرُق التي يعبَّر بها..." تُكرَّرُ باستمرار في كتاب جورج شاربونْييه، *محاولة في أنطونان أرتو* (١٩٥٩)، الذي يذكره الحاج مرارًا في سياق دراسته ويحيل إليه، ويبدو تأثيرُ هذا الكتاب واضحًا في فَهْمِ الحاج تجربةَ أرتو (وقد لاحظ روبن كريسويل هذا الأمر). أمّا هذه الجملة فمستلّة من رسالة إلى جاك ريفيير بتاريخ ٢٩ كانون الثاني ١٩٢٤:
« . . . des tours par lesquels on s'exprime et qui traduisent avec exactitude les modulations les plus inséparables, les plus localisées, les plus existantes de la pensée. »
حيث يعترف أرتو لريفيير بعجزه عن التفكير بشكلٍ متماسك والتعبير بطريقة دقيقة. راجع:
Antonin Artaud, « Correspondances avec Jacques Rivière, » in *Œuvre complètes*, 72-3; Georges Charbonnier, *Essai sur Antonin Artaud : bibliographie, dessins, portraits et fac-similes* (Paris : Seghers, 1959), 27 et *passim*; Robyn Creswell, "Tradition and Translation: Poetic Modernism in Beirut," 194n.
انظر كذلك: أنسي الحاج، "أنطونان أرتو: إحدى عشرة قصيدة،" ٩٥.

[43] المرجع نفسه، ٩٥، ١٠١. وقد لاحظ كريسويل أنّ الفارق الأساسيّ بين أرتو والسرياليّين في نظَر الحاج هو الفارق بين المرض والعافية. راجع:
Robyn Creswell, "Tradition and Translation: Poetic Modernism in Beirut," 188.

في حالة رامبو، صرصارًا، في حالة كافكا، وجسدًا طاقويًّا، في حالة أرتو. أن تكتب ذلك يعني أن تقوم برحلةٍ داخليّةٍ بحثًا عن جسدٍ بلا أعضاء، أو عن جسدٍ خلْفَ الجسد (كما في *لن*)، وبحثًا عن شعبٍ أقلّويٍّ فيما وراء الأعراق والأوطان، وفيما وراء الشعوب (كما في *الرأس المقطوع*).[٤٤]

ألف. *لن*: مصارعةُ الجهاز العضويّ وحُكمِ الله

١. الجسد–الصندوق

الجسد، في *لن*، يحتلُّ المكان كلَّه، حتّى ليُمكننا القول إنّ الجسد في هذه المجموعة يصير هو المكان. إذ هو "الصندوق" و"مَلَكوت القشعريرة" و"الجِلد يرتفع كغطاء التابوت" و"القشرة" و"قشّة البحر الوحيدة" و"المنفى" و"القبو الدهنيّ."[٤٥] الشاعرُ سجينُ هذا الجسد حيث العالمُ غائبٌ تمامًا: "العالم صندوق!" (*لن*، ٢٩). أمّا الزمنُ، في هذه المجموعة، فهو زمنُ هذا الجسد، تاليًا هو زمنٌ مُستَكرَه وضاغط ومُخيف. ومثلما يحاول الشاعرُ الهربَ من المكان–الجسد، فهو يحاول أن ينتهي من هذا الزمن بأسرع ما يُمكن: "من يسمع؟ النجدة! زمنَ القبو الدهنيّ يا زمن انعقاد الإرث يا زمن الشّعر الدهنيّ، النجدة! يا زمنَ العَكَر الدمويّ، يا زمني! فلتُرفع عنّي وتُنعَش" (٩٣).

---

[٤٤] راجع:
Gilles Deleuze, « La Littérature et la vie, » in *Critique et clinique* (Paris: Les Éditions de minuit, 1993), 14.

[٤٥] أنسي الحاج، *لن* (بيروت: دار مجلّة شعر، ١٩٦٠)، ١٧، ٢٩، ٤٣–٤٤، ٤٦، ٨١، ٩٣. في ما سَيَلي، سأحيل إلى صفحات الكتاب ضمن هلالَين في متن النصّ.

بموازاة ذلك، نجد أنّ الجسد يشكّل أيضًا الثيمة المركزيّة في قصائد أرتو التي ترجمها الحاج ونشرها في *شعر*. هاجسُ الجسد واحدٌ عند الحاج وأرتو. وكذلك هاجسُ اللغة. إنّه، إذًا، هاجسٌ مزدوج: هاجس الذهاب إلى ما وراء الجسد، أو ما يسمّيه أرتو "الجهاز العضويّ" (l'organisme)، بحثًا عن "جسد بلا أعضاء،" بلغةِ دولوز؛ وهو، كذلك، هاجسُ الذهاب إلى ما وراء اللغة، إلى قاعِ اللغة، إلى "هبة الألسنة" أو "الغلوسولاليا" (glossolalia)،[٤٦] بحثًا عن لغةٍ خارج اللغة أو عن "لغةٍ بلا أعضاء"؛ لغة جديدة يمكنها أن تقول الخوفَ والفحيحَ والصراخ والتأتأةَ والارتجاف والاختناق والزعيق.[٤٧] هذا البحثُ المزدوج يجدُ في الهذيان أداتَه المُثلى. وهذا الهذيان يغدو بدوره هذيانًا مزدوجًا: هذيانٌ باللغة وعليها وهذيان بالجسد وعليه، تزويغٌ للجسد وللّغة معًا، بحثًا عن مخرج منهما، أو، على حدّ تعبير دولوز، بحثًا عن "خارجٍ" لهما.[٤٨]

---

[٤٦] أُنظر: أنسي الحاج، "وحش على الطريق،" في: *كلمات، كلمات، كلمات*، ١/٣١–٣٢.

[٤٧] بالنسبة إلى دولوز، الجسد البلا أعضاء ليس محرومًا من اللغة، بل هو يستخدمها "ككلماتٍ من دون مفاصل،" ككلماتٍ تصبح "غيرَ مقروءة وغيرَ قابلةٍ لأن تُلفَظ حتّى، وذلك في عمليّةِ تحويلها إلى عددٍ كبير من الصرخات الحيّة في نَفَسٍ واحد متواصل." راجع:
Laura Cull, "How Do You Make Yourself a Theatre without Organs? Deleuze, Artaud and the Concept of Deferential Presence," *Theatre Research International* 34, no. 3 (2009): 246.

[48] Gilles Deleuze, « Begaya-t-il…, » in *Critique et clinique*, 141.

٢. *البحثُ عن جسد بلا أعضاء*

الجسد البلا أعضاء، وفقًا لدولوز، هو جسدٌ هاذٍ وزائغ ولا وظائفَ محدَّدة ونهائيّة له. لا قَسَمات أليفة. لا شيء جاهزًا، مُعطًى بشكلٍ مسبق. إنّه جسد تجريبيّ، أو هو جسدٌ "لا نعرف بعدُ ماذا يستطيع أن يفعل،" بحسب عبارة سبينوزا (Baruch Spinoza، ١٦٣٢–١٦٧٧) التي يردّدها دولوز باستمرار. "[إنّه] جسد لم يُصنع بعدُ، لأنّه لن يُصنع،" على حدّ تعبير الحاج في دراسته عن أرتو.[٤٩] هذا الجسد ليس عدوَّ الأعضاء، إنّما هو عدوُّ الجهاز العضويّ الذي يمثّل *العافية* والتناغم، حيث لكلِّ عضوٍ من الأعضاء وظيفةٌ محدّدة. هكذا نجد أنّ هدف الحاج وأرتو يكمن في تعطيلِ عمل هذا الجهاز، في تفكيكه، في جعله يهذي، في فتحِ كوّةٍ تطلُّ على ما وراءه. وهذا ما يتيحه مرضُ السرطان: "سوف أعود *فأغزو العافية*...،" يقول أرتو في إحدى القصائد التي ترجمها الحاج في *شعر*،[٥٠] فيما نجد أنّ *لن* تُختتم بالصرخة التالية: "لا وجهةَ لا وجهةَ! *أسرطنُ العافيةَ*، أهتك الستر عن غدِ السرطان / حريّة!"[٥١] (الإمالة مضافة)

هكذا يُمكن أن نفهم الخوف الذي به تُفتتحُ باكورةُ الحاج الشعريّة ويَسْري في جُمَلِها ويخيِّم على معظم قصائدها: هذا الخوف ليس مِنَ السرطان بل مِن الجهاز المنظَّم، الغريب والمريب معًا، الذي

---

[٤٩] أنسي الحاج، "أنطونان أرتو: إحدى عشرة قصيدة،" ١٠٦.

[٥٠] المصدر نفسه، ٧٢.

[٥١] أنسي الحاج، *لن*، ١٠٤. كان الحاج قد أعلن في مقدّمة *لن* أنّ "ما يسمّونه الأزمنة الحديثة هو انفصال عن *زمن العافية* والانسجام. إنّه تكملة للسعي الذي بدأ منذ قرن لا من أجل تحرير الشعر وحده بل أوّلاً لتحرير الشاعر." المصدر نفسه، ١٤–١٥. الإمالة مضافة.

فُرض على الإنسان فرضًا. هذا الأخير تعذِّبه أعضاؤه، فهي لا تريد أن تخضع للتنظيم الموحَّد، فتخرج عن سيطرته وتغزوه وتؤلمه. لذا نجده، على امتداد المجموعة، يناديها، يستجديها، يهادنُها، يحاول أن يقمع ثورتها. نقرأ في قصيدة "هويّة" (١٧–٢١) التي تفتتح المجموعة ويُمكن عدُّها هذيانًا سكيزوفرينيًّا بالجسد وعليه، حيث يبلغ التوتّر والخوف ذروتهما،

أخاف.

الصخرُ لا يضغط صندوقي وتنتشر نظّارتاي. أتبسّم، أركع، لكنْ مواعيد السرّ تلتقي والخطوات تشعُّ، ويدخل معطف! كُلّها في العُنُق. في العُنُق آذان وسَرِقة.

. . . .

لكنِ الخوف!

ما

الخوف؟

لا تبدأ. سأضؤل، وأصمت. جناحك. عينك الأُفقيّة! مولاي: لا! خُذْ قبلي حصادي!..

دمٌ حديث. ("هويّة،" ١٧، ٢١)

هذا الخوف يزدادُ حِدّةً وتوتُّرًا في قصيدة "الغزو" (٢٤–٢٥) التي تشكّل نوعًا من الباروديا الجسديّة الساخرة لـ"الموعِظة على الجبل" في الإنجيل (متّى ٥ : ٣٩). في هذه القصيدة، يُصارع الجسدُ المتفكِّك نفْسَه، محاولاً أن يقمع ثورةَ أعضائه، "شعوبِ جسمه" (٢٥) التي استيقظت فجأةً وتحوّلتْ إلى

جيشٍ يتقدّم عليه ليغزوه. هكذا يتخبّطُ العقلُ (الصواب) في محاولته السيطرةَ على الشهوة (القطب)، ويكاد يتراجع لولا الفضيحةُ فيعود إلى المقاومة، لكن من دون جدوى،

> كان يتأمّل من الثّقب ليرى إذا الحرب ستقع. خَرَجتْ أنفاسه هجمتْ لتفتح الباب وهي تصرخ "الصبر قبر!" فرفع ذراعيه ليخطب لكنّها لبطته في قطبه . . . ارتفع [القطبُ] إلى مستوى الحدث وجعل يقول "مَن ضربني على خصيتي اليمنى أصاب لأنّني أضعتُ اليسرى. من وجد لي خصيتي اليسرى فليأكلها لأنّي سأفقد اليمنى" وطار صوابُه فوضع النصف على الأنفاس والآخر على القطب وحاول قَمْعَ الثورة لكنْ دون عبث فقد استيقظتِ البشريّة في جسمه وراح الجميع يطلبون المجاعة. (٢٤)

في قصيدة "الحبّ والذئب، الحبّ وغيري،" أطولِ قصائد المجموعة وبها تُختتم (٧٧–١٠٤)، نجد أنّ هناك حاجزَين يحولان بين الشاعر وتحقيق رغبته، أو بينه وبين حاجته إلى التعبير عن هذه الرغبة: اللغة العاجزة والجسد العاجز.[٥٢] هكذا نجده مُعلِنًا عجزه في المقطع الأوّل من القصيدة: "لا أحبُّكِ لأنّ لا عَمَلَ يقدر أن ينقل لك حبّي. حلزونيٌّ تلهُّبي، أحدب، مقعّر! أحشائي تُهاجم الآنية

---

[٥٢] يرى دولوز وغاتاري أنّ الجهاز العضويّ هو ما يحول بين الإنسان وتحقيق رغبته. فالبحثُ عن الجسد البلا أعضاء هو بحثٌ عن تحقّق الرغبة؛ إذ لا يُمكنك أن ترغب ما لم تصنع لنفسك جسدًا بلا أعضاء. الجسد البلا أعضاء هو الرغبة؛ هو ما يَرغَبُ به المرءُ، وما يرغب عَبره. راجع:

Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: Minnesota University Press, 1987), 149, 165.

من جهةٍ ثانية، نجد صدًى لهذا العجز اللغويّ والجسديّ في كثير من قصائد *لن*، لا سيّما في قصيدتَي "لأبقى" (٢٧) و"خطّة" (٢٨).

تنسفها، صراخي يُسحَنُ تحت الشمس والخوف؛ اللعبة توحي بالنقص، وأنتِ الخسوف. ما أرقّ عينيّ أشدّ وفائي للظلمة! تذهب أفكاري. كيف أصونه منك، خرابي! تماسُكي!"[٥٣]

لذا تكمن خِطّةُ الشاعر في تعطيل الجسد الرسميّ واللغة الرسميّة، بحثًا عن طريقة للتعبير، لتصريف التوتّر والاختناق، لإخراج هذه "الصيحة العذراء" التي من شأنها أن تريحَه، ولو قليلاً، من طموحه الباسق،

مِن متجر السحر رجعتُ إلى القفر لأنسلخ.
ظالم حضوركِ في لياليّ
ظالم طموحي إليكِ
أبحثُ عن صيحةٍ عذراء همهمةً طائشة لا أجد. (٨٤–٨٥)

الذاتُ، هنا، توّاقة إلى كسر هذا الجسد الذي أُعطي لها: "أُعطيتُ قشّة البحر الوحيدة، فلأُعْلَقْ بقشّة البحر الوحيدة. غدًا، بعد كسرها أطير" (٨١). لذلك تفتكُ بالكلمات: "أردتُ نعمةَ القدرة على القتل لأفتكَ بالكلمات من فجرها حتّى أبدها" (٧٩)، و"كلمة لم تتوتّر قبلي. واحدة. أعطِني وأرخِني. ضَعْها، أأفتح يدي؟ . . . كلمة لم تتوتّرْ، لم تترنّح، لم تُضرَب من قبلُ رصاصة. لا أريد شيئًا أترُكُكم. أطلبُ أن أعبّر!" (٨٩–٩٠)، وتفتك بالجسد فتكًا ساديًّا: "هات السوط! السوط! السوط! الجِلد يُربّى بالقوّة. / أيْ! الضربُ يثيرُ الجلدَ الجِلدُ يُثير الضرب الفاجعةُ القشعريرة / تُرَشُّ النجاسةُ بالسخرية! / أيْ!" ("فصلٌ في الجلد،" ٤٤)

---

[٥٣] المقطع I من قصيدة "الحبّ والذئب، الحبّ وغيري،" في: أنسي الحاج، *لن*، ٨٠.

إذًا، تمرُّ طريقُ البحث عن الجسد الجديد بالعنف، بالغضب، بالنفي، بالصراخ، بالفحيح، بالهذيان، بالخروج على العقل: "رؤيا لهّابة؟ فلتُحشَّشِ الرؤى!" (٩٢)؛ "فلتعصف الرياح لم تعُدْ عاطلة، ولتُزحْ أسواري. ألقوا المرساة وافتحوا المحيط لعينيَّ، وأنتَ! تهلَّلْ أنتَ، يا فحيحي" (٨١)؛ "أدور كوحشٍ سعيد أبحث عن مركزي خارج فكري، أنتِ! وأقع، أؤسّس لهزيمتي" (١٠٠).

وعلى غرار ما فَعَلَ أرتو، يُعيد الحاج بناءَ جسده في النهاية؛ هذا الجسد الذي فيه يُمكنه أن "يزعق ويرقص" بِحُرّيّة. ها هو "يعيد بناء الإنسان الذي هو،"[٥٤] وذلك عبر أسلوبه الخاصّ الذي يتعيَّن، كما رأينا، بالنفي والهذيان والصراخ والهَلوَسة وغيرها ممّا يخرج من اللغة وعليها، بعد أن يعنّفها ويبتذلها ويزوّغها ويجعلها تهذي وترتجف بكلّ أعضائها. هكذا تنتهي *لن* بصرخةِ رَفْضٍ مطْلَق وبِرايةِ الهذيان التي يرفعها الشاعر على كلِّ شيءٍ وضدّ كلّ شيء،

أتعمَّرُ على طريقتي، إرثي أبذلُه وأرفعه. حكمةُ هذياني:
لن،
يا جدار العيون، أيّها الموعود لن، يا آخِرَ كُريّةٍ، أنتِ هو الشلاَّل. بكِ أفتتحُ النظر وأختمه، فيكِ أزعق وأرقص. يا يدي على السرّ، يا مُطلِقتي، أيّتها المطْلَقة. على الشمس لَنْ، على صخرة اليوم الثالث، على الدم. (١٠٣)

[٥٤] يقول أرتو في قصيدة "قصيدة" التي ترجمها الحاج في مجلّة *شعر*: ". . . لا فم / لا لسان / لا أسنان / لا حنجرة / لا بلعمٌ / لا مَعِدة / لا بطن / لا إست / *سوف أعيد بناء الإنسان الذي أنا هو*." أُنظر: أنطونان أرتو، "قصيدة،" في: أنسي الحاج، "أنطونان أرتو: إحدى عشرة قصيدة،" ٧٢–٧٣. الإمالة مضافة.

٣. *التخلُّص من حُكم الله*

في *لن*، يترافق الخروجُ من الجهاز العضويّ إلى الجسد البلا أعضاء والخروجَ ممّا يسمّيه أرتو "حُكمَ الله" (le jugement de Dieu).[٥٥] فالحُكم الواحد يفرض تنظيمًا واحدًا للجسد، ويفرضُ، بالتالي، قَمْعًا للجسد الحيويّ والرغبويّ باسم العفّة والطهارة والحياة الأبديّة. بينما الجسد البلا أعضاء هو جسدٌ غير منظَّم، لذا لا يُمكن لحُكمِ الله أن يُمارَس عليه، كما يذهب أرتو ويوافقه الرأيَ دولوز. فالأعضاء، كما يقول هذا الأخير، محكومةٌ وحاكمة في آنٍ واحد، "وحُكمُ الله هو، تحديدًا، هذه القدرة على التنظيم إلى ما لا نهاية. . . . أن تصنع لنفسك جسدًا بلا أعضاء، أن تعثر على هذا الجسد، تلك هي طريقُ الإفلات من الحُكم."[٥٦]

التخلُّص من الجسد العضويّ هو تخلُّصٌ من تاريخِ هذا الجسد وعُطوبه وذنوبه. إذ تحت جلده تاريخُ الجسد البشريّ كلّه، لذلك هو معروكٌ بالدمّ ومعمَّد بالذنوب والخطايا، فـ"الصلبان طُبعتْ بالنار ودُقّت على الصدور" (٢٩)، كما نقرأ في قصيدة "رحلة تفقُّد" (٢٩–٣١)، و"ليلَ نهار تُقرع أجراس النجدة في الأحشاء والسوسةُ عريانة تقطع الصوت. بجُلودِنا مُرصّعة، مرتدية تاريخَنا، معروكة بدمٍ هاطل بالسمّ فائض لا أمل. آدم! لا أمل. سوسة أو عقرب، نخر وامتصاص، أشباحًا نهوي تحت حوافرها" (٢٩–٣٠). ويستمرُّ خطاب الذات في هذه القصيدة في مزيجٍ من الخوف والتماهي الساديّ واليائس مع "الحقيقة،"

---

[55] Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de Dieu, » in *Œuvres complètes*, 1635-77.

[56] Gilles Deleuze, « Pour en finir avec le jugement, » in *Critique et clinique*, 163-4.

داخلة أنتِ فينا لا كَوَباءٍ أيّتها العروة الأصليّة. إنّك تعقدينا فيكِ إلى الأبد لأنّك عَمَلُنا وأنتِ تَفَتُّحنا أيّتها الرائحة، وقد أعدَمتِنا الشعور بعطر سواكِ. أطلقناك بالمنيّ والفم والفساد والشهوة، لن نقدر أن نهرب، سنتلقّاكِ لأنّك اكتملتِ! . . . وَصَلَتْ أمواج الدمّ الأسود إلى الحواجب، أنتِ تفرزين ونحن نَسْبَح، نغرق ويحتلّ الأطفال دوائرنا. بعدكِ لا جدوى من الخضوع، *فلنقطع الركبة ونصبّ العنق عموديًّا*. (٣٠-٣١، الإمالة مضافة)

لا مجال للهرب، إذًا. جسدُنا مصنوعٌ لكي يُعاقَب في النهاية، منذور للحُكْم منذ تفتُّحه؛ لذلك هو لا يحيا إلاّ عبر الندم المتواصل: "كلُّ ما أذكر أنّني في الخندق ألتهم جسدي فيموتُ فأحشو جثّتي ندمًا فيحيا" (٤١). لهذا السبب يريد الحاج أن يفكّك جسده، كما أرتو، أن يأخذه إلى أقصاه، وذلك عن طريق عمليّةِ هذيانٍ طويلة ومتمادية. من هنا، يغدو زمنُ السرطان زمنًا منشودًا، لا زمنًا ممجوجًا، لأنّه زمنُ الحرّيّة وزمنُ تحقّقِ الرؤيا الرَّمْبَلْديّة[٥٧]؛ إنّه، بكلماتٍ أخرى، زمنُ التفكّك وبالتالي الفرار من الحُكم.[٥٨]

---

[٥٧] أنظر "رسالتَي الرائي" لرامبو (les lettres du voyant) في:
Arthur Rimbaud, « Lettre à Georges Izambard » (13 mai 1871) et « Lettre à Paul Demeny » (15 mai 1871), in *Œuvres*, édition de Suzanne Bernard (Paris : Éditions Garnier Frères, 1960), 343-4, 344-7.

[٥٨] تذهبُ خالدة سعيد، في مقالتها المبكّرة عن *لن*، إلى أنّ السرطان يشكّل مشكلةَ الحاج الرئيسة ومصدر خوفه، فهو، كما تقول، "رمزُ الانهيار ورمز الموت الذي لا يُقهر، الموت الذي يؤلّب علينا جسدنا ويجعله يورث هذا الانهيار." علاوةً على تحليلها النصيّ، تتكّئ سعيد في استنتاجها هذا على حادثةِ وفاة والدة الشاعر بمرض السرطان في العام ١٩٤٥، وهو بعدُ في السابعة من عمره. راجع: خالدة سعيد، "لن لأنسي الحاج،" *شعر* ٥، العدد ١٨ (ربيع ١٩٦١): ١٥٣-١٥٤.

من جهةٍ ثانية، نجد أنّ الهذيان على الجسد يرافقه، في هذه المجموعة، هذيانٌ ساخر على الخطاب الدينيّ، لا سيّما خطاب المسيح في الإنجيل. مُعجمُ الجسد داخلٌ و"معروك" في المعجم الدينيّ، المسيحيّ بصورةٍ خاصّة. هكذا يتعرّض الحاج للكتاب الدينيّ تعرُّضًا سافرًا وعنيفًا؛ يحارب لغة اللاهوت بلغة الجسد، متبنّيًا نظامَ القسوة الأرتوديّ (le système de la cruauté) الذي يعدّه دولوز المقاومَ الأوّل لعقيدة الحُكم.[٥٩] فعقيدةُ الحُكم المكتوبةُ "ليست عادلةً إلاّ في ظاهرها، لأنّها تفرض علينا عبوديّةً بلا نهاية، وتلغي كلَّ عمليّة تحرُّريّة."[٦٠]

من هنا يُمكن أن يُفهم تصارعُ القِوى في *لن* تصارعًا ضدّ الحُكم الموحَّد وضدّ الجسد الموحَّد. ذلك أنّ أزمة الحاج ليست "حربًا" (guerre) بينه وبين كيانٍ تجريديّ أعلى، إنّما أزمتُه، في أساسها، "صراعٌ" (combat) بين أعضائه نفسِها؛ صراعٌ ضدَّ سلطاته وأقطابه.[٦١] هكذا نجد أنّ الله حالٌّ في

هذه الفكرةُ هي أيضًا الفكرةُ الأساسيّة في تحليل بول شاوول للخوف في *لن*، وفي تحليل روبن كريسويل لـ"أزمة التعبير" عند الحاج، وكلاهما يتّكئُ بشكلٍ كبير على مقالة سعيد وعلى حادثة وفاة والدة الشاعر. راجع:
بول يوسف شاوول، "قصيدة النثر من خلال ديوان 'لن' لأنسي الحاج،" (رسالة أُعدّت لإنجاز مقرّرات شهادة الكفاءة في اللغة العربيّة وآدابها، الجامعة اللبنانيّة–كلّيّة التربية، أيلول ١٩٧٣)، ٣٤-٤٠؛
Robyn Creswell, “Tradition and Translation: Poetic Modernism in Beirut,” 182-210.
في المقابل، أحاول في هذا الفصل أن أبيّن الدورَ الإيجابيّ للسرطان، فزمنُ السرطان هو زمنٌ ينشده الحاج ولا يستكرهه، إذ هو زمنُ اكتمال التفكّك وبالتالي التحرُّر من الجسد المنظَّم ومن شريعة الحُكم.

[59] Gilles Deleuze, « Pour en finir avec le jugement, » 161.

[60] Ibid., 160.

[٦١] راجع قصيدة "الغزو" المذكورة أعلاه في: أنسي الحاج، *لن*، ٢٤-٢٥.
يقول دولوز: "هكذا يصير المتصارعُ هو نفسه الصراع: فالصراع هو بين أجزائه، بين القوى التي هي إمّا قاهرة أو مقهورة، وبين السلطات التي تعبّر عن موازين القوى." انظر:
Gilles Deleuze, « Pour en finir avec le jugement, » 165.

الجسد كعُضوٍ من أعضائه، وهذا الحلول نفسُه هو مصدرُ عذابٍ لا ينتهي إلاّ عن طريق التوبة الدائمة. نقرأ في قصيدة "حالة حصار" (٣٥–٣٧)،

رأيتُ طفلاً يُخصى لأنّه تعرّى والشمسُ تراه.
الله ويداه وشْمٌ على منتصفه. الله إليته.
تُبْ إلى الربّ كسدتَ
هجّرْ شياطينك مُتَّ
صُراخك مطعونٌ هيّا! (٣٥–٣٦)

يقول أرتو في *من أجل أن نتخلّص من حُكم الله*،

الإنسان مريض لأنّه مُصنَّع بشكلٍ سيّئ.
يجب أن نقرّر أن نعرّيه كي نستطيعَ أن نخدشَ له هذه الحشرة الميكروسكوبيّة التي تسبّب له حكاكًا مميتًا،
الله،
ومع الله
أعضاءه.[٦٢]

هذه "الحشرة الميكروسكوبيّة" يستبدلُها الحاج بـ"الديك" الذي يظهر في قصائدَ عدّةٍ من *لن*، لا سيّما في قصيدتَي "فصل في الجلد" (٤٣–٤٥) و"صياح يقف ويركض" (٦٥–٧٣). في الأولى، نسمعُ الذات

[62] Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de Dieu, » 1654.

الشعريّة تصرخ ثلاثَ مرّاتٍ: "يسوع / ديكُك لا يصيح / ديكك لا يصيح / يسوع! / ديكك لا يصيح" (٤٣).

تبلغ استعارةُ الديك ذروتها في قصيدة "صياحٌ يقف ويركض" التي يُمكن أن نعدّها أكثر نصوص المجموعة مركزيّةً في هذا المجال، لكونها تقدّم صراعًا جريئًا وعنيفًا ومحتدمًا بين الإنسان المنكوبِ بجسده وفكرة الدينونة المسيحيّة، في بناءٍ من الباروديا المدهشة، وتنتهي بانتصار الرغبة على الجسد الضعيف، جسدِ الذنوب والخطايا. في القصيدة أربعُ شخصيّات رئيسة: الشاعر–العاشق وحبيبته، من جهة أولى؛ الكاهن والديك، من جهة ثانية. الكاهن يمثّل سلطة الحُكم[٦٣]؛ هو "قاسٍ، جانبيٌّ وبارد" (٦٥) و"خبيث الجنس، مغطّى!" (٦٦). أمّا الديك فهو "شيطانُ [الشاعر] الراسب" (٧١)، وهو "ديك العالم، والتاريخ، والأجراس، والنعمة" (٧٣). يحضر الديكُ في القصيدة عبر صوته–صياحه الذي يرمز، مسيحيًّا، إلى الخطيئة ولحظة الوعي بها، مع ما يعقبها من ندمٍ وعذاب. لذلك هو يضايق الشاعر؛ صياحُه يصيبه بهستيريا من الخوف والبارانويا، فيتوسّل هذا الأخير إلى الكاهن أن يطلب من الحبيبة أن تُسكته، أن "تُفَصْفِصَه" (٧٢)؛ أي هو يطلب منه أن يقوم بنقيضِ ما تفرض عليه شريعةُ الحُكم؛ يطلب منه أن ينقض حُكمه. لكنّ الحبيبة عند الكاهن، وهي تريد أن تعترف له بخطاياها ليَحِلّها منها. لذلك يتوجّه الحبيبُ إلى الكاهن بخطابٍ يتأرجح بين السخط والعنف والتهديد، من جهة أولى، والتوسّل والاستعطاف، من جهة ثانية،

---

[٦٣] يرى دولوز أنّ "منطق الحُكم يتطابق ونفسيّةَ الكاهن، كمخترعٍ لأكثر المنظّمات قتامةً: أريد أن أحكُمَ، إنّه مِن واجبي أن أحكُم...،" كذلك هو يرى أنّه "في كلّ مرّة تُخان فيها الرغبة وتُلعن وتُنتَزَع من مسطَّح المحايثة الخاصّ بها، يكون هناك كاهن وراء ذلك."! راجع:

Gilles Deleuze, « Pour en finir avec le jugement, » 59; Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, 154.

إنّ توسُّلي يبلغ لحم أظافر قدمَيك. أدرْ لسانها بذلك، أضفْ (آه! لا تسلْ كم أُروّع كم أبدّل لتضيف!) كلّ الأشياء، النساء، والشموع، والمسيح، احتجزْها وارِو لها "حينما يسوع قال"، أجل، لا تسلْ كم أروّع كم أبدّل! "أحبّوا بعضكم"، على كفّك تحت إبطك تذكَّرْ، "بعضًا..."، أي أنا! (٦٨-٦٩)

هكذا يبلغ الخطابُ الهذيانيّ ذروته في هذه القصيدة، في تحويل عابِثٍ ولاهِثٍ وهرطوقيّ لوصيّة المسيح الأخيرة: "أحبّوا بعضكم بعضًا" (يوحنّا ١٣ : ٣٤-٣٥). يستمرُّ الشاعر-الحبيب في التأرجح بين شتم الكاهن والتوسُّل إليه، غيرَ قادرٍ على السيطرة على هذيانه المُهَسْتر،

. . . رُدَّها لي، أنحشر أكثر فأكثر في لحم أظافر قدمَيك، أيّها البغل!
لا لا لا، غُفرانك
بل
أيّها البغل!
آهِ كلاّ! هل سمعتَ أيضًا؟ أهذي، ترفّقْ بي، أوصلْني! قلْ لها فلتسكتْه.
لم أؤذها.
لستُ أراه، أهي تراه؟ وأنتَ؟ لعلّك تعرفه.
أن تسكته. أوّل شيء: تسكته. تصوّرْ: يقف ويركض، يُسيّجني، ثمّ يدخل، يخرج ويتسلّقني. لم أستحقه.
يركبني، أيُّها الكاهن...
لا!
بلى،
أيّها البغل! (٦٩-٧٠، الإمالة مضافة)

بعد هذا الصراع، تنتهي القصيدةُ بانتصارِ الشاعر على الكاهن والديك معًا، وذلك عند بلوغ اللذّة الجنسيّة ذروتَها، حيث يختنق الديك–الله بين تضاغط جسدَي الحبيبَين،

عَظْمي يضغط نهدها، وبين تضاغُطنا الديك، ديكُ العالم، والتاريخ، والأجراس والنعمة
ديك راسب فيها، الله، الله، الله!
أمصّها، وأبلعُه. (٧٣)

باء. *الرأس المقطوع*: الخروج من الجسد

١ . قصيدة "الفيض": ما بعد الطوفان

تُفتتح مجموعة *الرأس المقطوع* بقصيدةٍ تحمل عنوان "الفَيض،" وتتألّف من الأسطُر الثلاثة التالية،

ذَهَبَ غرابٌ
يحوّم فوق المسك الممضوغ والأجناس المطفأة.
أشعَلَ الغلامُ المُطلّ لفافةَ الاستمناء الكبيرة.[٦٤]

هذه القصيدة، على إيجازِها، أساسيّةٌ جدًّا في فَهْم النَّقلة بين المجموعتَين، إذ هي تشكّل نوعًا من الباروديا لقصّةِ نوح التوراتيّة. ففي نهاية الأربعين يومًا، "كان أن فتحَ نوحٌ نافذة السفينة التي صنعها، وأطلقَ الغراب، فخرج وراح يتردّد إلى أن جفّت المياه عن الأرض." (سفر التكوين ٨ : ٦–٧)

هكذا يُمكن أن نعدَّ هذه القصيدة إعلانَ بدايةٍ جديدة: خلقًا ثانيًا بعدما أطاح الطوفانُ بالخلق الأوّل. من منظارٍ ميتا–شعريّ، يُمكن قراءتها كاستعارةٍ عن العلاقة بين المجموعتَين، حيث تصير *الرأس المقطوع* البدايةَ الجديدةَ *ولن* الطوفانَ، حينما حطّم الشاعرُ الملعون كلّ شيء. كذلك، في عبارة "الأجناس المطفأة" إشارةٌ إلى الأنواع (أو الأجناس) الأدبيّة التقليديّة التي يرى الشاعر، في مقدّمة

---

[٦٤] أنسي الحاج، *الرأس المقطوع*، ط. ٢ (بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢)، ٧.

باكورته، أنّها لم تعُدْ تماشي العصر، ولذلك تستحقّ أن تهلك وتنطفئ. أمّا عبارة "المسك الممضوغ" فيُمكن أن نقرَأ بدورها كاستعارةٍ عن تحطيم الجماليّة الكلاسيكيّة (المكنَّى عنها بالمِسْك) التي أُتلِفت واستُنفدت عبر عمليّة المضغ والاجترار هذه.

عبر هذه المقاربة، يصبح الغلام المُطلُّ شاعرَ *لن* وقد خرج، في نهاية المجموعة–الفَصْل، من جسده–صندوقه الخشبيّ إلى الحرّيّة بعدما أطاحَ طوفانُه بكلّ شيء؛ وهو أيضًا نوح الذي لم يحتفظ من الأنواع "الأدبيّة" في سفينته إلاّ بنوعٍ يتيم لكن عارم بالحياة ومنذور للمستقبل: قصيدة النثر.[٦٥] هكذا تصبح "لفافة الاستمناء الكبيرة" كنايةً عن قصيدة النثر نفسها، لا سيّما أنّ فِعْل الاستمناء،[٦٦] في *لن*، هو عديلُ كتابةِ قصيدة النثر: الأوّل فعلٌ جنسيّ ضدّيٌّ ومارق، والثاني فعل أدبيّ ضدّيٌّ ومارق أيضًا.[٦٧] وتُحيل "اللفافة الكبيرة" إلى معاني الخَدَر والهذيان والهلوَسة والتحشيش، وهكذا يُمكن أن نفهم

---

[٦٥] يقول الحاج في مقدّمة *لن*: "كلُّ مرادنا إعطاءُ قصيدة النثر ما تستحقّ: صفة النوع المستقلّ. فكما أنّ هناك رواية، وحكاية، وقصيدة وزن تقليديّ، وقصيدة وزن حرّ، هناك قصيدة نثر." ويختتم المقدّمة بالجملة التالية: "قصيدة النثر خليقة هذا الزمن، حليفته، ومصيره." أنسي الحاج، *لن*، ١٣، ١٥.

[٦٦] كلمة "الاستمناء" تنتمي إلى معجم *لن*، وهي لا ترِد في *الرأس المقطوع* إلاّ مرّةً واحدة، في هذه القصيدة تحديدًا، بينما تمتلئ *لن* بمعجم الاستمناء: "المنيّ" (*لن*، ٣٠، ٧٥)، "أبذل ذاتي" (٥٣)، "هيّجتُك ولم تطلقي" (٧٤)، "أيّها المنيّ، أيّها المنيّ، أيّها المنيّ الذي أعشَبَهُ الخَرَف" (٧٥)، "التبذُّرِ المُطلِق" (٩٩). وهذا يعزّز من الدور البرزخيّ الذي تلعبه قصيدة "الفيض."

[٦٧] يقدّم روبن كريسويل قراءةً لافتة لاستعارةِ الاستمناء في قصيدة "فقّاعة الأصل أو القصيدة المارقة" (*لن*، ٥٣–٥٧)، كقصّةٍ عن خلق قصيدة النثر (التي يُكنّى عنها بشخصيّة "شارلوت"، بحسب كريسويل)، وهي قصّةٌ تتناصّ بشكلٍ هذيانيّ مع قصّة الخلق التوراتيّة في سِفر التكوين. راجع:
Robyn Creswell, “Tradition and Translation: Poetic Modernism in Beirut,” 196-204.

"الفيض" فَيْضًا من الصور والكائنات والأجناس التي ستخرج من دخان هذه اللفافة لتحتلّ العالَم في مجموعة الحاج الثانية، علاوةً على ما تحمله كلمتا "الفيض" و"اللفافة" من معنًى جنسيّ جليّ.[٦٨]

إذًا، كما خرج نوح من السفينة بعد الطوفان، ومعه "بنوه وامرأته ونسوةُ بنِيه، وجميعُ الوحوش والحيوانات الدابّة والطيور وكلّ ما يدبُّ على الأرض" (سفر التكوين ٨ : ١٨–١٩)، توازى خروجُ الحاج من *لن* إلى *الرأس المقطوع* وخروجَه من غُرفة الجسد الرطبة، مُطِلاً على العالَمِ الخَرِب، ليس معه سوى لفافته الكبيرة التي ستخرج من دخانها الكائناتُ والشعوب والحيوانات التي تملأ مجموعته الثانية. لا زلنا، إذًا، ضمن دائرة الهذيان الأرتوديّ، لكنّ هذا الهذيان لم يعدْ محصورًا بالجسد كما في *لن*، إنّما اتّسع ليطال العالم كلّه والتاريخَ العالميّ، ليصبح "هذيانًا جيو–سياسيًّا،" وفق العبارة الدولوزيّة.[٦٩] وهذا ما سأتوسّع فيه أدناه.

٢. *المهرِّجُ والعالم الوحشيّ*

نقطةُ الانطلاق في هذه المجموعة هي الهذيان، إذًا. فهذيان *الرأس المقطوع* هذيانٌ مضاعَف: هذيانٌ على الهذيان، تهشيمٌ للأحلام الجميلة، بعثرةٌ للنصوص التوراتيّة، باروديا للقَصَص الشعبيّ والخرافات المغمورة والأساطير القديمة، إيقاعٌ للمتخيَّل في شراكِ تخييلٍ أكثر جموحًا وعُنفًا

---

[٦٨] يلجأ أدونيس إلى استعارة الفيض نفسِها ويقرنها بقصّة نوح التوراتيّة، وذلك في مقالته التعريفيّة بقصيدة النثر، التي تُعدّ النصَّ التنظيريّ الأوّل لهذا النوع الأدبيّ بالعربيّة. يقول في الجملتَين اللتين تختتمان مقالته: "تصدر [قصيدة النثر] عن وضعنا الإنسانيّ بفيضٍ لا هدف له إلاّ أن يتجاوز هذا الوضع ويتخطّاه. هذا الفيض هو في آنٍ واحد طوفاننا وسفينتنا." راجع: أدونيس، "في قصيدة النثر،" *شعر* ٤، العدد ١٤ (ربيع ١٩٦٠): ٨٣.

[69] Gilles Deleuze, « La Littérature et la vie, » 15-6.

وتخريبًا. يكفي أن ينظر القارئ إلى الحقول المعجميّة للأعراق والحيوانات والطبقات الاجتماعيّة والقَصَص الشعبيّ التي تملأ المجموعة من الدقّة إلى الدفّة، ليتيقّن من ذلك.

يبدأ الهذيان منذ عنوان المجموعة الصادم والعنيف والذي يذكّرنا بـ"رجُلِ الرأس المقطوع" (l'acéphale) عند جورج باتاي (Georges Bataille، ١٨٩٧–١٩٦٢)،[٧٠] وهو الإنسان النيتشويّ المتمرّد على العقلانيّة الأفلاطونيّة، المنتصرُ للشهوانيّ على العقلانيّ وللجنون على الرصانة. يصوّر باتاي هذا الرجل مَلِكًا – أو إلهًا حتّى – مقطوعَ الرأس، يحمل في يدٍ خنجرًا وفي اليد الأخرى قلبَ ديونيسيوس.[٧١] كذلك للعنوان علاقةٌ وثيقة بـ"مسرح القسوة" (le théâtre de la cruauté) الذي نظّر له أرتو، وبالعنف والغضب الرَّمْبلْديِّين، كما يتجلّيان بخاصّةٍ في *فصل في الجحيم*.[٧٢]

---

[٧٠] أسّس باتاي عام ١٩٣٧ جمعيّة سرّيّة حملت عنوان « Acéphale » وأنشأ مجلّة حملت العنوان نفسه، صدر منها أربعة أعداد بين عامَي ١٩٣٦ و١٩٣٩. كذلك أصدر، بالتعاون مع بعض السرياليّين و"الأسيفاليّين"، من بينهم ميشال لوريس (Michel Leiris، ١٩٠١–١٩٩٠) وروبير دسنوس (Robert Desnos، ١٩٠٠–١٩٤٥)، موسوعةً حملت عنوان *Encyclopaedia Acephalica*. أُنظر:
Georges Bataille et al., eds., *Encyclopaedia Acephalica* and *The Encyclopaedia Da Costa*, trans. Iain White et al. (London: Atlas Press, 1995).

[٧١] أُنظر الملحق رقم ١، صفحة ١٣١.

[٧٢] ترى خالدة سعيد أنّ عنوان "الرأس المقطوع" "مقصودٌ ليكون راية الانقطاع؛ كما أنّه يشير إلى قرابة ما مع تلك الجبهات من العنف الفنّي المعذَّب، لكن مع مزايدة على تلك الحركات بفرديّة الصرخة وخصوصيّتها، ومأسويّة المواجهة وغياب الرهان." راجع: خالدة سعيد، "أنسي الحاج في *الرأس المقطوع*: 'أنهضُ من زجاج الذاكرة المهشّم'،" ٥١؛ نُشرت المقالة في جريدة *السفير*، ٣ كانون الثاني ٢٠٠٩، ثمّ جُمعت في: خالدة سعيد، *فيض المعنى* (بيروت: دار الساقي: ٢٠١٣)، ٤٣–٦٩.

صُوَرُ الخراب والعنف والسوداويّة والجنس تطالعنا في كلّ صفحة، وتُغرقنا في ما يسمّيه أدونيس، في كلامه على المجموعة، بـ"العالم البرّيّ أو 'الأدغاليّ'."[٧٣] هكذا تصدم القارئ صورٌ مثل: "أنا بين هواء الصنوبر حُرٌّ وفوق الجبال أسلخُ أظافر الكبار" (*الرأس المقطوع*، ١٥)؛ "الإوزّ يتنقّل على الماء المغليّ والضباعُ تأكل المساحيق تتمشّى مُطيحةً بالآنية الثمينة" (٢٢)؛ "سحبتُ اللحم من الأدراج ولبّيتُ الرموز بأسناني!" (٣٦)؛ "أنا رأيتُ دجاج الفريقَين يهرّ" (٣٨)؛ "[وهي] تغلي في عينيَّ المضرّجتين بالبشر" (٥٠)؛ "وَقَعَتِ النساءُ من النوافذ" (٥٢)؛ "أخطبوطٌ يفترش السَّفَر. يختصر الغدَد" (٦٢).

ثمّ نجد الشاعر–العاشق يطلع من رحم هذا الخراب، ينهض "من زجاج الذاكرة المهشَّم" (٤٥)، يجيء "من هناك . . . من قرى عطَسَتْ لؤلؤتها والنعجةُ صارت تتكلَّم اللغات وتُطلق الصواريخ" (٧٥). فالذاتُ في هذه المجموعة هي ذات عابثة، هرطوقيّة، ناقمة، متوتّرة، موتورة، متواطئة مع العالم السفليّ والشيطانيّ ضدّ عالم الطمأنينة والجماليّة الرومانسيّة، وهي شبيهة إلى حدٍّ بَعيدٍ بشخصيّة "الزوج الجحيميّ" (l'époux infernal) في *فصل في الجحيم* لرامبو.[٧٤] لدى هذه الذات رغبة حارقة في أن تتماهى وهذا العالمَ الوحّشيَّ، في أن تنتمي إليه، أن تصيره. هكذا في الإمكان أن نتكلّم في هذه

[٧٣] مذكورة في: المرجع نفسه، ٥٢.

[٧٤] يقول رامبو على لسان الزوج الجحيميّ في "هذيانات ١: عذراء مجنونة" من كتاب *فصل في الجحيم*: "أنا من عِرْقٍ بعيد: آبائي كانوا اسكندينافيّين، يثقبون جَنَباتِهم ويشربون دماءهم. – سأشطّب جسدي كلّه وأملأه بالوشوم. أريد أن أصير شنيعًا مثل مونغوليّ: سترَين، سأزعقُ في الطرقات. أريد أن أصبح مجنونًا من الغضب." انظرها في:
Arthur Rimbaud, « Délires I : Vierge folle, » in *Œuvres*, 224.

المجموعة على ما يسمّيه دولوز "الصيرورة الحيوانيّة" (un devenir-animal).[٧٥] يتجلّى ذلك في نصوصٍ عدّة منها، وبخاصّةٍ في قصيدتَي "المهرّج" و"الشيطان الأبيض."

تنقسم قصيدةُ "المهرّج" (٥٥–٦٣) إلى مرحلتين: مرحلة أولى مؤرَّخة في ١٩٦٠،[٧٦] وثانية في ١٩٦٢؛ والمرحلة الثانية تنقسم، بدورها، إلى قسمَين. تشكّل المرحلة الأولى من القصيدة مونولوغًا طويلاً وهاذيًا يعرّف فيه الشاعرُ بنفسه،

اِقتربوا أو اهربوا
سأنقذ الغناء
سأشطف الأرض. حنجرتي الشِّياهُ الضالَّة رمادُ المراثي والمزامير شَعري.
آكلُ القنديل أنفخ الشَّبَح. أتسطَّح على روابي الكلمة.
من أجل ذلك تنهض الصاعقة لإشارتي.
. . . .
الشاعرُ
شجرة الغيلان رَحِمُ الصحارى المَلِكةُ المفترِسة
أنفُثُ عَدَمي
جراد العناصر
نحن

[75] Gilles Deleuze, « La Littérature et la vie, » 14.

[٧٦] نُشر قسمٌ من القصيدة في مجلّة *أدب* (التي أصدرها يوسف الخال وكان الحاج سكرتيرًا لتحريرها) بعنوان "المهرّج بين ليلة وضُحاها (قصيدة نثر)،" ولعلّه يتطابق والقسمَ الذي وسمْتُه أعلاه بـ"المرحلة الأولى." انظره في: *أدب* ١، العدد ٢ (ربيع ١٩٦٢): ٧٣–٧٦. النصّان (النصُّ المنشور في *أدب* وذاك المثبت في *الرأس المقطوع*) مختلفان جدًّا، فالنصُّ المثبت في المجموعة معدَّلٌ ومختزل بشكلٍ كبير، ولا مجال هنا لدراسةِ هذه التعديلات، لذلك سأكتفي باعتماد نصّ المجموعةِ نصًّا أساسًا والإحالة – عندما أجد ذلك وظيفيًّا – إلى النصِّ في صيغته المنشورة في *أدب*.

يولد أطفالنا من التالول تصطاد نساؤنا الخلجات يحصين الأجانب...

آتٍ من بعيد. المخمل والليل؟ قفزتُ فوق الخاتم فليقلْ أحدٌ إنّي باطل. نبشتُ القبور وحفّار الكلمة بثأر عقلي! (٥٧–٥٨)

هكذا تتشكّل هذه الصورةُ العدميّة والسوداويّة والعنيفة للشاعر –المهرّج–الملعون، الوحيد، المريض، الممسوخ، الذي يطاولُ قرفُه وثأرُه وتخريبه العالَمَ واللغة والكلمات كلّها. لقد جاء "القطيعَ من صخرةٍ نحيلة رسولَ هاجسٍ منسربًا من الجدار خائنًا،" كما نقرأ في الصيغة الأصليّة للقصيدة.[٧٧] لذلك نسمعه ينادي كلَّ شيء، ينادي اللغة، الألفاظ جميعها، الكائنات والنساء والريح، "الريح الشهيدة / الريح / اللفظة، أيّتها الأمواجُ الغبارُ الطائرُ الأزهارُ الألوانُ . . ."؛ يقول لهم: "اركضوا إلى المجزرة قرقعةُ عَظْمي نشيدُ يقظتكم / اقطعوا الشاعر ونسله!" (٥٩). هكذا ينتقم المهرّج من نفسه عن طريق هذه الكائنات والعناصر، منتحرًا انتحارًا غير مباشر، فتُختَتَمُ المرحلةُ الأولى من القصيدة بموتِه وتواري الأحزان وتنفيس الغضب: "وقفوا يرمقون ميتَتِي ويسحبون شَعرَهم من القَيْظ" (٦٠).

في المرحلة الثانية من القصيدة، تتغيّر الصورةُ بدخول عنصرٍ جديد وغير متوقَّع: الحبيبة. فتُفتَتَحُ بنبرةٍ غارقة في الرومانسيّة والعذوبة: "صوتُكِ ناعمٌ. أنام في خُلُوّكِ. أشمُّكِ بكلتا يديَّ / . . . جسمُكِ يجرّ الخَدَر الشاغر. دفنتُ التطيُّر والغربة وعليكِ أمواجي. مُرّي: ليس في الروح أحد. / . . . أقبلي امتشقيني بَزَغْتُ لكِ، / صرتُ وجه الناس" (٦١). لكنّ المهرّج يعود، وبه حَنينٌ إلى لعب أدواره

---

[٧٧] أنسي الحاج، "المهرّج بين ليلة وضُحاها،" ٧٣.

الشيطانيّة السابقة. ففي القسم الثاني من هذه المرحلة، ينقلب على الرومانسيّة والحبّ ويسحبهما نحو زمنه الكريه،

. . . أخرجتُ صوتَكِ الناعم من حَلْقي.
. . . أسحبكِ نحو زَمَني الكريه
أَكْرَهُكِ...

– مَنْ؟ مَنْ؟
– عدالتي وتَهْرُبُ. (٦٢–٦٣)

أمّا في قصيدة "الشيطان الأبيض" (٧٤–٧٥)، فنقع على شخصيّتَين ضدّيّتَين: الراعي، وهو رمز الطمأنينة والركون إلى التقليد والكلاسيكيّة المستسلِمة،[٧٨] فيما الشيطانُ الأبيض هو عديلُ الشاعرِ الحديث الذي لا يطمئنُّ إلى شيء: "وأنتَ، يا الراعي، تمضي ولا تصدّق؟ أعضُّ الطهارة وراء تجاعيدك الكلاسيكيّة" (٧٤). لذا نجدُ هذا الشيطان الأبيض "ينبض في سلّة [الراعي]" ويزعزع "طمأنينته المسالِمة" ويبحث عن مغامرات أصيلة وحقيقيّة: "لا أَعِدُ كالصخرة. أجتازُ أعماقَ المجازِ والكناية. لو كنتَ المغامرات، لو كانت المغامراتُ طازجة! . . . أجيء من هناك. أجيء من قرًى عَطَسَتْ لؤلؤتها والنعجةُ صارت تتكلّم اللغات وتُطلق الصواريخ. وأنت، يا الراعي، أرتابُ في خَشَبك العتيق وكتفيكَ المتّصلتين بالشكّ" (٧٤–٧٥). في نهاية القصيدة، يعلن الشيطان الأبيض: "لكنْ

---

[٧٨] قارنه بشخصيّة "الخنزير" في قصيدة "الخنزير البرّيّ،" في: أنسي الحاج، *الرأس المقطوع*، ١٠–١٢.

ستتشوَّه[٧٩] الرواية، فيطول عمري! فأكمن للرعاة الصغار عند الأفق والقواربُ تتكسَّر على التجاعيد، والأجسادُ تتمزَّق على الأهداف، / وفي كلّ سلَّةٍ ينبض الشيطان الأبيض" (٧٥).

كذلك، من أكثر الثيماتِ مركزيّةً في هذه المجموعة ثيمةُ الشعوب. فهذيانُ الشاعر في هذه المجموعة هو هذيانٌ على الشعوب بصورةٍ رئيسة، في محاولةٍ لإيقاظ الشعوبِ الضائعة من نومها، شعوبِ العالم القديم والأساطير المغمورة، "شعوب الرعد والمطر" (١٢). هكذا نجد أنّ عَيْنيه مضرّجتان بالبشر (٥٠)، وذاتَ مرّةٍ نفضَ الغبار عن تاج الشعوب الخفيّة ورفعه: "وتاجُ الشعوب الخفيَّة كلّ هذا الحين كان إلى جانبي... مرّةً، بين نومين، نفضتُ عنه الغبار! . . . / الآن رفعتُه. أن نذهب، أن نذهب. ولا شَيءَ آخر" (٣٥).

أمّا في قصيدة "القيامة،" التي تبدو كأحُجيّةٍ لا تُحلّ، فتبرز شخصيّةُ الأجنبيّ الذي يُمسك بعِنان الرجل–المتكلّم داخلَ ترسه (١٧). إنّه ممشوقٌ في ظهره وينطق بريشته (١٨). الرجل مسكون إذًا، والأجنبيُّ الذي فيه ليسَ واحدًا بل متعدّدًا، كالروح النجس الذي طرده المسيح من الرجل المسكون.[٨٠] يقول الأجنبيُّ للرجل الذي يحاول أن يخرج من جثّة أنثًى لا نعرف بالضبط من تكون،

– نحن (يتدلّى المفتاح من جبينه)
٧٠ نحن. ١٠٠٠ نحن (يذكر ٠٠٠ ٠٠٠ ٠٠٠ ٠٠٠ ١٠٠٠ نسبة، من
المسيحيّين إلى العباقرة إلى الفاشيست إلى الماركسيست إلى الإغريق إلى البراهمة

---

[٧٩] في الأصل: "ستتشوِّه"؛ لكنّها مصحَّحة في الطبعة الثالثة (١٩٩٤) من المجموعة التي نقّحها الشاعر، وهي كما أثبتُّها أعلاه. راجع: أنسي الحاج، *الرأس المقطوع*، ط. ٣ (بيروت: دار الجديد، ١٩٩٤)، ٨٤.

[٨٠] "وسأله: ما اسمكَ؟ فأجاب: اسمي لجيون لأنّنا كثيرون" (مرقس ٥ : ٩ ولوقا ٨ : ٣٠).

إلى الصارليّين إلى الهوهويّين إلى الأيريّين إلى المعتزلة إلى الفرينولوجيّين إلى
اللاّمنتمين إلى المكسيكيّين إلى الأكروماتوبسيّين إلى الجَوْهَريّين إلى البسيكو – فيزيو
– بسودو – نيو – سكولا – بارا – شيزو – مايو – مايا – نومي – جودا – مالا –
أكزي – بيرونيّين وأكلة لحوم البشر وغيرهم).
يقول الأجنبيّ،
– نحن جميعًا... (١٧)

تنتهي القصيدة بخروج الرجل من الجثّة–الأنثى، وذلك بمساعدة طبيبٍ وخادمه. لكن عندذاك ينقضُّ الأجنبيّ على الأنثى فجأةً ويظفر بها: "الأجنبيّ ينقضُّ عليكِ، يطلعُ منكِ. أسمع ألفاظه تنغلُ فيكِ، تنتفخ وتنتفش وتقشعرُّ كالشعوب" (١٩).

٣. *"ماموت وشعتقات": هذيانُ الأسطورة*

هذا الهذيان على الشعوب يبلغ ذروته في قصيدة "ماموت وشعتقات" (٧٩–٩٨) التي تَختَتِمُ المجموعة. في القصيدة شخصيّتان رئيستان، ماموت وشعتقات، وهي تتألّف من ثلاثة عشر مقطعًا (أو نشيدًا) مرقَّمًا، ولها مقدّمة وخاتمة. المتكلّمُ في المقدّمة والخاتمة هو الراوي، بينما في المقاطع الأخرى المتكلّم هو ماموت.

يبدأ الهذيان منذ العنوان المؤلَّف من عَلَمَين معطوفَين أحدهما على الآخر، كلاهما غامضٌ وغريب للوهلة الأولى. لذا فالسؤال الذي يُطرَح منذ البداية هو التالي: هل يُمكن ربطُ أيٍّ من هذَين العَلَمَين بأيّ مرجعيّة تاريخيّة أو أدبيّة معروفة، أم إنّهما من اختراع الشاعر ومجرَّدُ لعبٍ وتشويش للحروف؟

في أسطورة الملك كِرِت، وهي من الأساطير الأوغاريتيّة التي تعود إلى العصر البرونزيّ (٣٣٠٠–١٢٠٠ ق. م. في الشرق الأدنى)، تُطالعُنا شخصيّةٌ تُدعى شعتقات.[٨١] تظهر شعتقات في اللوحة الثالثة من الأسطورة، في العمودَين الخامس والسادس تحديدًا، وهي ساحرةٌ يخلقها الإله إيل خصّيصًا ويرسلها إلى الملك كِرِت لكي تشفيَه من مرضه. تطير شعتقات فوق القرى والدساكر، وتصل إلى الملك فتمسح العَرَق عن جبهته وتفتح شهيّته للخبز.[٨٢] يجسّد اسم شعتقات معاني الشفاء والإعتاق،[٨٣] وهي، في الأسطورة، تنتصر على إله الموت الذي يُدعى، بالأوغاريتيّة، "مُوت"،

مُوتْ، من جهةٍ أولى، يظلّ منكسرًا
شعتقات، من جهةٍ ثانية، تظلُّ منتصرةً.[٨٤]

---

[٨١] اكتُشفت هذه الأسطورة في أوائل ثلاثينات القرن الفائت، مع الرُّقم الأوغاريتيّة في حفريّات رأس شمرا، وهي تسرد سيرة ملكٍ يُدعى كرت، مملكته تُدعى "خُبُر" وتقع في مكانٍ ما على الساحل الفينيقيّ. راجعِ النصَّ الأوغاريتيّ الأصليّ للأسطورة محقَّقًا وترجمتَه الإنكليزيّة في:

H. L. Ginsberg, W. F. Albright, and Elimelech, "The Legend of King Keret: A Canaanite Epic of the Bronze Age," *Bulletin of the American School of Oriental Research, Supplementary Studies*, no. 2-3 (1946): 1-50.

وانظر الترجمة العربيّة في: أنيس فريحة، *ملاحم وأساطير من أوغاريت (رأس الشمرا)* (بيروت: نشر الجامعة الأميركيّة في بيروت، ١٩٦٦)، ٤٨١–٥٢٨.

[82] H. L. Ginsberg, W. F. Albright, and Elimelech, "The Legend of King Keret," 30-2.

[٨٣] "شعتقات من جذر 'ع ت ق،' وزن شَفعلَ، أي أعتَقَ وحرَّر، ووظيفة هذه الإلاهة، أو شبه الإلاهة، شفاءُ المريض أو إعتاقه وتحريره من الروح الشريرة." أنيس فريحة، *ملاحم وأساطير من أوغاريت*، ٥٢٣[الهامش].

[84] H. L. Ginsberg, W. F. Albright, and Elimelech, "The Legend of King Keret," 31.

فمَن هو ماموتُ أنسي الحاج إذًا؟ هل هو نفيٌ لإله الموت الأوغاريتيّ (ما–مُوت)؟ وهل شعتقاتُ الحاج هي هذه الساحرة الشافية والمحرِّرة في آنٍ واحد؟[٨٥]

تُفتَتحُ القصيدةُ بالمقطع التالي على لسان الراوي،

ذلك العهد يَدُ ماموت لم تكن ظهَرَتْ.
قام جدّه ونقل الخَشَب وغشّ العبيد ورَفَع أعمدةً ليضحك، وماموتُ عليها.
نسي ماموتُ حكاياته. هجم يذبح جدّه في حديقته، من الوَرْد إلى الوَرْد.
ماموت عن جدّه: "غايةُ أولادي. حين أهبط يودّعني بالقصص وشَعري
يشيب. هواء. لم تكن له يد. كانت شفتاه والحديقة." (٧٩)

هناك، إذًا، في القصيدة، زمنان: زمن الماضي الذي يمثّل سيطرة الجدّ، عندما لم تكن يدُ ماموت قد ظهرت بعدُ؛ وزمن جديد دشّنه ماموتُ بذبح جدّه في حديقته ونسيانِ حكاياته. فالجدّ كان يرى في ماموت "غايةَ أولاده،" وينوي، على الأرجح، أن يسلّمه مملكته/حديقته من بعده. لكنّ ماموت يتمرّد عليه. بظهور شعتقات، تأخذُ القصّة منحى جديدًا: تصيرُ قصّةَ حبّ. وكما في أسطورة الملك

[٨٥] لا تجزم هذه القراءةُ بأنّ الحاج قد اطّلع على الأسطورة الأوغاريتيّة، لا سيّما وأنّ لا براهينَ حاسمةً لديّ، وكتاب أنيس فريحة، *ملاحم وأساطير من أوغاريت*، لم يصدرْ حتّى عام ١٩٦٦، بينما نُشرت قصيدة الحاج للمرّة الأولى في مجلّة *شعر* في ربيع ١٩٦٣. راجع: أنسي الحاج، "ماموت وشعتقات،" *شعر* ٧، العدد ٢٦ (ربيع ١٩٦٣): ٩–١٩.

كرِت، تقوم شعتقات بإعتاق ماموت من ماضيه القاتم، تحرّره من حكاياتِه وتأخذه إليها. هنا يظهر استلهامُ الحاج حكايةً ساميّة أخرى هي *نشيد الأناشيد*.[٨٦]

يظهر هذا الاستلهام في جوانبَ عدّةٍ، لا سيّما أنّ القصيدة–الحكاية تتحوّلُ قصّةَ هربٍ لانهائيّ، حيثُ يصير الحبُّ انعتاقًا من كلّ شيء، والمرأةُ تصيرُ رمزَ هذا الانعتاق. يظهر هذا الاستلهام أيضًا في الغزل الشهوانيّ الذي يتبادله الحبيبان، والذي يشبه إلى حدٍّ بعيد "تغزُّل" الحبيبَين واحدهما بالآخر في *نشيد الأناشيد*، حيث تتماهى صورتُهما بصورةِ الأرضِ حدَّ التطابُق، فيُكبَّر المشبّه به ليغدوَ حيوانًا أو مظهرًا من مظاهر الطبيعة الأدغاليّة،

> ماموت أحبَّ شَعْتَقَات. كحيّةٍ اسمُها. ثمَّ أحبّ شعتقات، قال لها: "رَمَتني شامةٌ. لوَّحني كوكبٌ. أسدٌ وحَّدَني اشتهاؤه." قالت له شعتقات: "جسمك ذئبٌ تركض رعشاته. جسمكَ شامةٌ تكسوني." قال لها ماموت: "الدوار والنارُ والحنين!" قالت له شعتقات: "سنقتل الحارس ونُطلق الحصان." قال لها ماموت: "جسمكِ الحرب. سأحفظ جسمك طريدة. سأضرب الأودية. الويلُ إن جلسْتِ!" قالت له

---

[٨٦] في العام ١٩٦٧، أصدر الحاج نسخةً من *نشيد الأناشيد* بعدما قام بإعادة توزيع مقاطعه وتشطيره بشكلٍ جديد، مستعينًا بالترجمتَين اليسوعيّة والأميركيّة ومازجًا بينهما. استلهامُ الحاج هذا النشيدَ المُلحَق بالتوراة حاضرٌ على مدى تجربته، منذ مقدّمة *لن*، حيث اتّخذه نموذجًا للنثر الشعريّ، حتّى قصيدته *الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع* حيث يبلغُ هذا الاستلهام أوجَه، مرورًا بعددٍ من قصائد مجموعته الشعريّة الرابعة، *ماذا صنعتَ بالذهب، ماذا فعلت بالوردة*. راجع: نشيد *الأناشيد*، قدّم له أنسي الحاج وأعاد توزيع الترجمتين اليسوعيّة والأميركيّة، ط. ٢ (بيروت: دار النهار للنشر، ٢٠٠١)؛ أنسي الحاج، *لن*، ٩–١٠؛ أنسي الحاج، *ماذا صنعتَ بالذهب، ماذا فعلتَ بالوردة* (بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٧٠)؛ أنسي الحاج، *الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع* (بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٧٥).

شعتقات: "الويل إن جلستَ! تمتلئ الدفاتر، تنكسر شوكتي. جسمَكَ أستطعم.
رماحَك البعيدة أستطْعم. وهجَكَ أُحرِّك." قال لها ماموت: "أُحبُّكِ." (٧٩–٨٠)[٨٧]

بعدها، يتوالى أحد عشر مقطعًا من الحبّ والرقّة والعذوبة، حيث يتغزّل ماموت بشعتقات، ويسرد هربهما، واصفًا التحوّل الذي طرأ عليه بسبب عشقها له. لكن مع المقطع الثاني عشر، تبدأ الأمور بالتبدُّل: "شعتقات، ألفُظُ اسمكِ! ستائرك تنفتح... ألمحُ خجَلَ الهدايا ورونقَ الموت. حِلفُنا يحترق" (٩٢). وفي المقطع الثالث عشر، ينهارُ كلّ شيء، إذ تنزاح ثيابُ شعتقات عن أغصان ماموت؛ ردفاها "النقيّان" (٧٩) يصبحان "شاحبَين" (٩٣)، ويعود ماموت إلى ماضي جدّه القاتم، وتعود يدا الجدّ إلى الظهور،

سمعْتُ فيكِ انهياري
ومتّ.
كلُّ سحابةٍ ماتَتْ
آه!
ما أكذبَ العبد الهارب!
. . . .
لو الوردةُ تُبطئ على الجسد! كوكبُ العسل يبكي. يداه... اذهبْ!
يداه...
الهاويةُ ملأى.
عَرَقُ السماء يضيءُ الذباب. الرقّاص ينظر إلى الكلمة ويكويها.
العشاء انتهى! (٩٤، ٩٥، ٩٦)

---

[٨٧] قارن وصف الحبيبَين واحدها الآخرَ في: *نشيد الأناشيد*، النشيدان الخامس والسابع تحديدًا.

لِلْيدَينِ في القصيدة رمزان ضدّيّان: يدا الجدّ ترمزان إلى السلطة والاستعباد، أمّا يدا ماموت فإلى الجمال والخَلْق والانعتاق. لكنّ الغلَبَة، في النهاية، تكون للرمز الأوّل. وبذلك تختفي شعتقات، لَكَأنّها لم تكن إلاّ في وهْمِ ماموت. لَكَأنّ هذه "البنت الخياليّة" التي سقطت من يدَي ماموت (٨١) لم تستطع أن تصبح كائنًا حقيقيًّا، من لحمٍ ودم، فعاد ماموت إلى جسده–هاويته وغرق فيهما: "جسدي امرأتي / غيومُه أبوابي. غيومه أعماقي. / جسدي امرأتي / جسدي / جسدُ الهاوية!" (٩٦)

في خاتمةِ القصيدة، يعودُ الكلام إلى الراوي: "هذا ما رواه ماموت صدَّقتُه وحزنتُ" (٩٧). ثمّ يلتبس الأمر، فيتداخل صوتُه بصوت ماموت: "بدا أنّني غايةُ الورْد. غايةُ الوَرْدِ حقًّا. يداي معي، هَرَمان وراء الزجاج" (٩٧). يبلغُ الالتباس أقصاه في الجملة–الصرخة الأخيرة من القصيدة، حيث يهتفُ الشاعرُ منتصرًا، مازجًا صوتَه بصوت الراوي بصوت ماموت،

الأرضُ نظيفةٌ، تحفُّ الأحلامُ بالنساء.
بنتٌ مشتعلةٌ تنسكب.
خَلَقْتُ
خلقتُ
خلقتُ كلَّ شيء. (٩٨)

هذه الخاتمة–الصرخةُ يُمكن أن تقرأ كخاتمةٍ لمجموعة *الرأس المقطوع*، إذ مَعَها تكتمل دائرةُ الهذيان ويكتمل مشروعُ إعادةِ الخلق، وبذلك يلوحُ للشاعر إمكانُ خروجٍ من النَّفق الأرتوديّ والجحيم

الرَّمبلْديّ. فبعدما نظّف في *لن* جسده من آثار الجسد القديم، جسدِ الذنوب والندم، فتخلَّص من شريعة الحُكم، نظَّف، في *الرأس المقطوع*، الأرضَ من شعوبها وكائناتها القديمة واستبدَلَها بشعوبٍ وكائناتٍ على صورته ومثاله. لقد خلق الشاعرُ أقلّيّته، حسب المفهوم الدولوزيّ، فقاومَ بذلك حُكمَ الأكثريّة؛ نَفَذَ من أُطُرِ السلطةِ وشرّع إمكانَ حياةٍ أكثرِ حدّةً وتوهُّجًا.

كذلك يطالعنا في هذه القصيدة ظهورٌ أوّليّ للمرأةِ المخلِّصة، وإن كانت هذه المرأة تُخفق، كما في أغلب قصائد هذه المجموعة، في تخليص الذاتِ من لَعَناتها. هذا الخلاص يجيءُ في مراحلَ لاحقةٍ من تجربة الحاج، إذ يبدأ بالتحقُّق مع مجموعته الرابعة، *ماذا صنعتَ بالذهب، ماذا فعلت بالوردة*، ليبلغَ اكتماله في قصيدة *الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع*. هذا تحديدًا ما سأتناوله في الفصل الثالث من هذا البحث، وذلك عند كلامي على "المرحلة البروتونيّة" في تجربة أنسي الحاج.

الفصلُ الثالث

أنسي الحاج في المَمَرّاتِ البروتونيّة

Ma seule étoile vit…

André Breton, *Arcane 17*

شاهدتُ نجمتي فأخبرتكم خلاصتها.

أنسي الحاج، *ماذا صنعتَ بالذهب، ماذا فعلت بالوردة*

ترى خالدة سعيد أنّ بعض الخصائص الأسلوبيّة في مجموعةِ أنسي الحاج الشعريّة الرابعة، *ماذا صنعتَ بالذهب، ماذا فعلتَ بالوردة* (١٩٧٠)، كالغنائيّة والعذوبة ونزعة الإفصاح، تشكّل "اغترابًا عن مداره." هذا الاغتراب يتجلّى، كما تقول، في "اقترابه من 'شِعر المرأة' وتباعده عن شعر الحبّ،" فهي ترى أنّ شعر المرأة هو الذي "يمتاز خاصّةً بوصف الحبيبة فيدخل في نطاق الغزل." وتتساءل سعيد: "كيف بَعدَ العري تلبس [شاعريّةُ الحاج] تعابيرَ ذات خصائص غنائيّةٍ مسبَقة وبالتالي مستنفَدة، كالوردة والذهب، والأميرة، وجميلة عارية، قمر، أزهار، ندى... فضلاً عن اعتماده التشبيه بكثرة ولجوئه إلى التكرار الغنائيّ [؟]"[٨٨]

[٨٨] خالدة سعيد، حركيّة *الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث* (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩)، ٨٣، ٨٥.

في هذا الكلام قسطٌ من الصحّة؛ فالناقدة مصيبةٌ في ملاحظتِها التغيُّرَ الذي طرأَ على أسلوب الحاج ومعجمه في هذه المجموعة، لكنّ استنتاجها وأحكامَها النقديّة تحتاج إلى بعض النقاش. فهل حقًّا شِعرُ الحاج في هذه المجموعة هو "شعرُ المرأة"؟ وإلى أيّ حدٍّ يبتعد عمّا تسمّيه سعيد "شعرَ الحبّ"؟ وهل صحيحٌ أنّ غنائيّة الحاج هي غنائيّةٌ "مسبَقَة وبالتالي مستنفَدة"؟!

نقيضُ هذا الاستنتاج نعثر عليه عند عصام محفوظ الذي يرى أنّ لجوء الشعر العربيّ الحديث إلى المرأة في طريق تلمُّسه الخلاصَ والحرّيّة "ظلَّ هو إيّاه لجوءَ الغَزَل،" بينما كان أنسي الحاج، من بين شعراء الحداثة جميعًا، الوحيدَ الذي "دخل المفهوم السورياليّ للحبّ من بابه الأوسع،" وبدأ، منذ *الرأس المقطوع*، "يتلمّس معنى المرأة كخلاص،" وصولاً إلى قصيدة *الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع* (١٩٧٥) التي يختصر فيها "كلَّ العلامات السورياليّة في الحبّ."[٨٩]

في قراءتي "للمرحلة البروتونيّة" في تجربة الحاج، التي أُدرجُ فيها مجموعة *ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة* وقصيدة *الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع*،[٩٠] سأتناول هذه العلاماتِ التي ذَكَرَها محفوظ من دون أن يتوسَّع فيها. كذلك سأحاول أن أجلوَ علاقة الحاج ببروتون واستلهامَه أفكارَه ونظريّاتِه و"غنائيّته،" ليس في ما يتعلّق بالبُعد الجماليّ للمشروع السرياليّ ولتجربةِ الحاج فحسب، بل في ما يتجاوز الأدب ليلامسَ الحياة التي جعل السرياليّون من تغييرها هدفًا أساسًا لثورتهم.

---

[٨٩] عصام محفوظ، *السورياليّة وتفاعلاتها العربيّة*، ١١٨-١١٩، ١٢١-١٢٢.

[٩٠] اختصارًا، سأكتفي في ما يلي بإيراد العنوانَين على الشكل التالي: *ماذا صنعت بالذهب* و*الرسولة*.

ألف. *ماذا صنعتَ بالذهب*: الحبّ المجنون والغنائيّة المطعونة

١ . "الاتّحاد الحرّ": بناء جسد المرأة

الجسدُ عند أندريه بروتون، وبخاصّةٍ الجسد الأنثويّ، هو مكانٌ للدهشة والانسحار لا للخوف والقرف، كما عند أرتو. فبينما يهدُمُ هذا الأخيرُ جسدَه ويُنكره عُضوًا فعُضوًا: "لا فم / لا لسان / لا أسنان / لا حنجرة / لا بلعم / لا مَعِدة / لا بطن / لا إِست . . .،"[٩١] يشيِّدُ بروتون جسدَ زوجته بطريقةٍ مدهشة، يمتزِجُ فيها الافتتانُ الفيتيشيُّ بنوعٍ من الابتهال المُنتشي. يتجلّى ذلك أبهى تجلٍّ في قصيدة "الاتّحاد الحرّ" (L'Union libre) التي ترجمها الحاج في مجلّة *شعر*،[٩٢]

زوجتي التي فمُها شارةٌ وباقةُ نجوم من أكبر طراز
. . . .
التي أسنانها بصماتُ فأرةٍ بيضاء على أرض بيضاء
ولسانُها عنبرٌ وزجاج محكّكان
. . . .
زوجتي التي بطنها انبساطُ مروحة الأيّام
. . . .
زوجتي التي مؤخّرتها من الحجر المِسَنّ والكتّان الحجريّ

---

[٩١] أنطونان أرتو، "قصيدة،" في: أنسي الحاج، "أنطونان أرتو: إحدى عشرة قصيدة،" ٧٢–٧٣.

[٩٢] نُشرت القصيدة للمرّة الأولى في العام ١٩٣١ ولم تحمل توقيعًا. انظرها باللغتين الفرنسيّة والإنكليزيّة في:
André Breton, *Poems by André Breton: A Bilingual Anthology*, ed. and trans. by Jean-Pierre Cauvin and Mary Ann Caws (Boston: Black Widow Press, 2006), 91-5.
وانظر الترجمة العربيّة في: أنسي الحاج، "أندره بروتون: ثلاث عشرة قصيدة،" ٧٣–٧٦.

. . . .
زوجتي التي جنسها معدنُ ذهبٍ وخِلدُ الماء[٩٣]

تتدافع الصورُ في هذه القصيدة تدافعًا حادًّا ومجّانيًّا، كما نرى في هذه المقطع المُستلّ، فالاتّحادُ الحُرُّ – علاوةً على كونه اتّحادًا حُرًّا بين رجُلٍ وامرأة – هو اتّحادٌ حرٌّ بين واقِعَين بعيدين واحدهما عن الآخر، وهذا الاتّحاد الحرّ هو ما يشكّل قِوامَ الصورة حسب المفهوم السرياليّ.[٩٤]

الافتتانُ بالجسد الأنثويّ نعثر عليه في أغلب قصائد *ماذا صنعتَ بالذهب*: "منذ ربّيتكِ وأنتِ نجمةٌ ضئيلة. كان خصرُكِ أشقرَ فلمّا كبرتِ صرتِ كرزة" (*ماذا صنعتَ بالذهب*، ٣٤)، "لها جِلدٌ كالمنارة" (٤١)، "لونُ فمكِ رائحتُه تفّاح" (٤٥)، "صغيرةٌ وقدماكِ كخاصرتين" (٧٧)، "ساقاكِ حميمتان كنهديكِ" (٨٤). هذا الافتتان يختلف عن الغَزَل في كونه يشير إلى مفهومٍ خاصّ للجمال ويحاول أن يجسّده. كذلك فهو ليس افتتانًا بامرأةٍ ما، إنّما بالجوهر الذي تشير إليه المرأةُ، وبالقدرة الكلّيّة التي أُعطيت لها على تغيير الحياة وتحرير العالم: "وأنتِ مولودة لتُغلَق الكُتُب / مولودة لتمتقع التماثيل / . . . / مولودة لتصحّحي الحياة / . . . / مولودة لتصحّحي الطهارة / . . ." (٨٤). فالمرأة هنا، كما في

---

[٩٣] "الاتّحاد الحرّ،" في: أنسي الحاج، "أندره بروتون: ثلاث عشرة قصيدة،" ٧٣–٧٦.

[٩٤] يدين هذا المفهومُ الذي صاغه بروتون في "بيان السرياليّة" الأوّل بشكلٍ كبير لتعريف بيار ريفيردي (Pierre Reverdy, 1889-1960) للصورة الشعريّة، لكنّ مفهوم السرياليّين يختلف عن مفهوم ريفيردي في أنّ الاتّحاد عندهم مجّانيٌّ حيث الشاعرُ غائبٌ بالكامل، بينما ريفيردي يشترطُ أن تكون العلاقاتُ بين الواقعَين "بعيدةً وصائبة." راجع:
André Breton, « Manifeste du surréalisme, » in *Manifestes du surréalisme*, 30ff.
وحول الفارق بين مفهوم السرياليّين ومفهوم ريفيردي للصورة الشعريّة، انظر:
Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, 667-8.

قصيدة "الاتّحاد الحرّ،" تلعبُ دور الوسيط إلى عالم المدهش الذي سحر السرياليّين فرفعوا رايتَه كنقيضٍ لعالَم العقلانيّة والمنطق والواقعيّة البليدة. هذه المفاهيم سأتوسّع فيها أدناه، محاولاً اختبارها في *ماذا صنعت بالذهب*.

٢. الجمال التشنُّجيّ والإيروتيكيّة المحجوبة

في الجملة الأخيرة من *نادجا* (١٩٢٨)، يُعلن بروتون أنّ "الجمال يكون تشنُّجيًّا أو لا يكون."[٩٥] مفهوم الجمال التشنُّجيّ[٩٦] (la beauté convulsive) يستعيده بروتون في القسم الأوّل من كتابه *الحبّ المجنون* (١٩٣٧) حيث يتوسّع في شرحه: فإذا كان الجمال لا يكون إلاّ تشنُّجيًّا، فإنّ هذا الجمال التشنُّجيّ يكون، بدوره، "إيروتيكيًّا–محجوبًا، متفجّرًا–جامدًا، سِحْريًّا–ظَرفيًّا، أو لا يكون."[٩٧]

الجمالُ التشنّجيّ ليس الجمالَ الرومانسيَّ المُسالِمَ إذًا، إنّما هو جمالٌ متوتِّر ومتفجّر، جمالٌ متصارعٌ مع نفسه، يحتوي على طاقةِ حياةٍ عارمة، لكن أيضًا على طاقة موتٍ وتدمير. فالجمال

[95] André Breton, *Nadja* (Paris: Gallimard, 1928), 215.

[٩٦] يترجم أدونيس هذه العبارة–المفهوم بـ"الجمال المنتفِض"، لكنّ عبد القادر الجنابي يعترض على هذه الترجمة ويقترح ترجمةً بديلة هي "الجمال المختلِج" أو "الارتعاصيّ": "إذ في المشروع السورياليّ ينطوي الجمال على حالةٍ رعشويّة،" كما يقول. لكنّني آثرتُ الأخذ بترجمة أنسي الحاج نفسه، في دراسته عن بروتون المنشورة في مجلّة *شعر*، وهي الترجمة التي أثبتُّها في المتن، فكلمة "تشنُّج" تكاد تكون الأقربَ إلى ما أريد أن أذهب إليه في قراءتي للمرحلة الثانية من تجربة الحاج. راجع: أدونيس، *الصوفيّة والسورياليّة*، ط. ٤ (بيروت: دار الساقي، ٢٠١٠)، ٩٠؛ عبد القادر الجنابي، *رسالة مفتوحة إلى أدونيس في "الصوفيّة" والسورياليّة ومدارس أدبيّة أخرى* (بيروت: أرض الداخل ودار الجديد، ١٩٩٤)، ٢٥؛ أنسي الحاج، "أندره بروتون: ثلاث عشرة قصيدة،" ١٠٤.

[97] André Breton, *L’Amour fou* (Paris: Gallimard, 1937), 21.

المطلوب، على حدّ تعبير الحاج في دراسته عن بروتون، "ليس هادئًا ومنسجمًا وموسيقيًّا وإنّما جمال أرعن وفائض على كلّ قاعدة مسبقة وعلى كلّ مقياس كلاسيكيّ. إنّه أعلى قبّة من قبب الرومنطيّة."[٩٨] هذا الجمالُ هو وليد الكتابة الأوتوماتيكيّة التي تكشفُ عن "لاوعيٍ ضاغط أكثر ممّا هو محرِّر،" على حدّ تعبير هال فوستر.[٩٩] أمّا الغنائيّةُ التي تصحبه فهي "غنائيّة مطعونة،" غنائيّةٌ تُشعركَ بشيءٍ من "الضّيق": "وأنتَ تقرأ قصيدةً من قصائده ينتابك إحساسٌ بالضيق (البعض يخنقهم الغيظ) لأنّ كلّ قفزة تودي بك إلى متاهة أوسع،" يقول الحاج في دراسته عن بروتون.[١٠٠]

هذا الضّيقُ يشعر به القارئ في الكثير من قصائد *ماذا صنعتَ بالذهب*، حيث التكرارُ المُنتشي والمقاطعُ الطويلة المؤلَّفةُ من جملٍ قصيرةٍ متقطّعة، وحيث التوتُّرُ والإيقاع اللاهث السريع والصور المتدافعة الكثيفة،

. . . جميلةٌ كمركب وحيدٍ يقدّم نفسه
كسرير أجدُه فيذكّرني سريرًا نسيتُه
جميلة كنبوءة[١٠١] تُرسَل إلى الماضي

---

[٩٨] أنسي الحاج، "أندره بروتون: ثلاث عشرة قصيدة،" ١٠٤.

[99] Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge: The MIT Press, 1995), 19.

[١٠٠] أنسي الحاج، "أندره بروتون: ثلاث عشرة قصيدة،" ١٠٣.

[١٠١] في الأصل: "نبؤة"، والأرجح أنّ الصواب ما أثبتُّ في المتن. والكلمة مصحّحة في الطبعة الثانية من المجموعة الصادرة عن دار الجديد. راجع: أنسي الحاج، *ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة*، ط. ٢ (بيروت: دار الجديد، ١٩٩٤)، ١٢.

كقمر الأغنية
جميلة كأزهارٍ تحت ندى العينين
كسهولة كلّ شيء حين نغمض العينين
كالشمس تدوسُ العنب
كعنبٍ كالثّدي
كعنبٍ ترجع النار عليه . . .[١٠٢]

يذكّرنا تكرار عبارة "جميلة كـ" *بأناشيد مالدورور* للوتريامون (Comte de Lautréamont، ١٨٤٦–١٨٧٠)، حيث تتكرّر عبارة "جميلٌ كـ" (beau comme)؛ فتكرار لوتريامون لهذه العبارة هو، وفقًا لبروتون، "التجلّي الأبرز للشعر التشنّجيّ."[١٠٣]

أمّا الإيروتيكيّة في هذه المجموعة فهي إيروتيكيّة محجوبة تمامًا.[١٠٤] فالقارئ الذي لم يعْتَدْ صُوَر السرياليّين الشعريّة وكتاباتِهم النظريّة (وبعضُها متأثّر جدًّا بتنظيرات فرويد حول إيروس، لا سيّما

[١٠٢] من قصيدة "ماذا صنعتَ بالذهب، ماذا فعلتَ بالوردة،" في: أنسي الحاج، *ماذا صنعت بالذهب*، ١٢. انظر أيضًا القصائد التالية في المصدر نفسه: "خلّصْني خلّصني،" ٢٣–٢٥؛ "هاتفي لَيْلُها،" ٣٩–٤٠؛ "أغار،" ٨٠–٨٣؛ "حتّى السعادة،" ٨٤–٨٨.

[103] Le Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse), « Les Chants de Maldoror, » in *Œuvres complètes* (Paris : Livre de poche, 1963), Chant Sixième, 322ff; André Breton, *L’Amour fou*, 12.

أُنظر أيضًا تكرار الكلمات والحروف التالية في *ماذا صنعتَ بالذهب*: الكاف (١٢)، الواو (١٥–١٦)، اتّخذتُ (١٧–١٨)، أناديكِ (١٩)، مِن (٨٠–٨٣)، مولودة (٨٤)، ضدّ (٨٦–٨٧)، الذي (٨٧–٨٨)، وقارنْ ذلك بتكرار عبارة "زوجتي التي" في قصيدة "الاتّحاد الحرّ."

في كتابه *تحليل الأحلام*) يُمكن له ألاّ ينتبه إلى البُعدِ الإيروتيكيّ الحادّ الذي تحمله بعض الصور فيها.[١٠٥] منها، على سبيل المثال: "تجلسين بثيابكِ كالتلّة. يهطل المطر فتبتلّين. تزحف الأفعى وتنتصب على التلّة كسيف. تشهقان." ("إلى الصباح والنصف،" ٤٥)؛ "وإذا الحريق احترقَ، تخلع ثوبها كمن يفتح جفنَيه، وتركض إلى النار تخنقها بعريها المصمَّم في ضوء منامٍ عتيق. . ." ("ثوبُها العاري،" ٧٧).[١٠٦] هذه الإيروتيكيّة تصلُ أحيانًا حدَّ "التجديف" – من دون أن تتخلّى عن حُجُبها – كما في قصيدة "عسلُ الراعي الصالح" (٤١–٤٢) التي تشكّل باروديا جنسيّةً صريحة لأمثال المسيح في الإنجيل، لا سيّما مثلا الراعي الصالح (يوحنّا ١٠ : ١–٢١) والوكيل الأمين (لوقا ١٢ : ٣٥–٤٨):

---

[١٠٤] في مقابلة مع سلوى النعيمي يُعلن الحاج أنّ هناك في مجموعة *ماذا صنعت بالذهب* جزءًا إيروتيكيًّا جدًّا "لكنّه غير واصل." ويضيف: "ربّما كان هذا ضعفًا منّي. ربّما كان عليّ أن أكشف أكثر. حجَبْتُ الأمور إلى حدّ لا نرى فيه الإيروتيكيّة." راجع: أنسي الحاج، "خُلقتُ حديثًا،" مقابلة مع سلوى النعيمي، ٣٣٦.

كذلك يقدّم هنري فريد صعب قراءةً نافذةً لحركتَي الإيروس (Eros) والأغابيه (Agape) في *ماذا صنعت بالذهب*، ويرى أنّ الشاعر "موزَّع بين نار الإيروس الآكلة وطمأنينة الأغابيه واستقرارها وبراءتها التي يمدّ لها عبثًا ندمه ليقبض عليها." انظر: هنري فريد صعب، "قراءة في: ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة"؛ نُشرت المقالة في مجلّة *مواقف* ٢، العدد ١٠ (تموز–آب ١٩٧٠): ١٢٣–١٣٤، ثمّ جُمعت تحت عنوان "الكلمات–المفاتيح: قراءة فيلولوجيّة في شعريّة أنسي الحاج،" في: هنري فريد صعب، *دوار الكلمات: مقاربات نقديّة* (بيروت: دار نلسن، ٢٠٠٦)، ٩١–١٠٩.

[١٠٥] هذه الإيروتيكيّة المحجوبة يُمكن تلمُّسها بشكلٍ خاصّ في لوحات بعض الرسّامين السرياليّين (علاوةً على بعض الرسّامين الذين طَبَعت أعمالُهم السرياليّين)، لا سيّما جورجيو دو كيريكو (Gorgio de Chirico, 1888-1978) وماكس إرنست (Max Ernst, 1891-1976) ورينيه ماغريت (René Magritte, 1898-1967) وألبرتو جياكوميتي (Alberto Giacometti, 1901-1966) وسلفادور دالي (Salvador Dalí, 1904-1989).

[١٠٦] أُنظر أيضًا القصائد التالية في *ماذا صنعتَ بالذهب*: "أجمل القارئات،" ٦٢–٦٤؛ "من مظاهر الفردوس،" ٩٩؛ "فلنقع فريسةَ الجزيرة،" ١٠٥–١٠٦؛ "أنتَ،" ١١٠.

"وجِلدُها يجيء كالراعي الصالح . . . / إذ تحتَكُّ به اليدُ أو النظر، يندفع العسل، ويفكّ النهارُ أزرارَ العشيّة. / ويتناول النهارُ على نهدَي العشيّة الآبَ والابن والروح القدس" (٤١)!

إنّ حجْبَ إيروس يُمكن أن يُقرأ كحركةٍ دفاعيّة لاواعية هدفُها حمايتُه من الخطر الذي يتهدّده: الموت. فالموت مخيِّمٌ على أغلب قصائد *ماذا صنعتَ بالذهب*،[١٠٧] وجهًا آخرَ لمرآةِ الحبّ، حيث الانفصالُ يهدِّدُ الاتّحاد والخلوُّ يتربّص بالامتلاء والخوف يلفُّ الرغبة،

كلّ شيء يولد وكلّ شيء ينهار.
كلّ شيء يمتلئ وكلّ شيء يخلو.
تمامُ الأزمنة طالع من سهولكِ والفراغ طالع من سهولكِ (٢٨)

لذلك قلتُ إنّ الغنائيّة في هذه المجموعة هي غنائيّة مطعونة، قَلِقَة ومُقلقة معًا، ذلك أنّها تعي الخطرَ الذي يتهدّدها، تعي أنّ هذا التكرار المُنتشي المفتون لا بدّ له من أن ينقطع، لا بدّ للكنار من أن يطلق النار على نفسه في النهاية.[١٠٨] مِن هنا البُعدُ المأسويّ في هذه المجموعة: "قبل أن

---

[١٠٧] أُنظر القصائد التالية: "ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة،" ١١–٢٠، بخاصّةٍ ١٥–١٨؛ "على سحابة رجليكِ،" بخاصّةٍ المقطع X؛ "اذهبي اذهبي ولتتباركِ الأرض،" ٤٧–٤٨؛ "حرف الهاء،" ٧٣–٧٤؛ "ذهبَ المجوس ورجعوا وقالوا،" ٧٨–٧٩؛ "حتّى السعادة،" ٨٤–٨٨؛ "ساقية تنحدر،" ١٢٣؛ "تحت حطب الغضب،" ١٣٩–١٤٢.

[١٠٨] تنقسم المجموعة إلى قسمين/حَرَكتَين: القسم الأوّل يحمل عنوان "أسير النهر" (٩–٨٨)، أمّا الثاني فعنوانه "الكنار يطلق النار على نفسه" (٨٩–١٤٢).

تدخلي إلى هدوء البيت / الْتفِتِي إلى الجنون في حبّي حتّى الجنون / وإلى الموت في حبّي حتّى الموت" (٣١).

٣. مملكةُ المُدهش

يرتبط مفهومُ الجمال عند بروتون بمفهومٍ أساسيٍّ آخر هو "المدهش" (le merveilleux). هذا المفهوم مركزيّ في فَهْمِ البُعدِ الجماليّ للمشروع السرياليّ وفي النفاذ إلى عُمق مجموعة الحاج الرابعة وجلاءِ طبيعة الغنائيّة والدورِ الذي تلعبه المرأةُ فيها. يُعلن بروتون في "بيان السرياليّة" الأوّل: "المدهشُ جميلٌ دائمًا، أيُّ شيءٍ مُدهشٍ جميلٌ، وحده المُدهشُ جميل."[١٠٩] ووفقًا لويلارد بون، يكمن جوهرُ المشروع السرياليّ في "فتح كوّةٍ في الجدار الذي يسوّر عالَمَ المدهش."[١١٠] بذلك يصبح المدهش أكثرَ من مجرّد مفهوم "جماليّ": إنّه المكانُ–المملكةُ حيث تبرز الحلول لمشكلات الواقع، حيث تنتفي التناقضات، حيث تلتقي "غائيّةٌ داخليّةٌ بسبَبِيّةٍ خارجيّة" والرغبةُ في ما ترغب فيه.[١١١] هذا العالمُ هو، وفقًا لترجمة الحاج نفسِه لعبارةِ بروتون في *الحبّ المجنون*، "عالمُ المتقاربات الفجائيّة والتّزامنات الصاعقة"؛ إنّه عالم المجهول (وهنا الكلامُ للحاج): "مجهول مرتعِش يغدو فجأةً شديدَ الحضور،

---

[109] André Breton, « Manifeste du surréalisme, » 24-5.

[110] Willard Bohn, "From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36, no. 2 (Winter 1977): 206.

[111] « . . . la rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne. » André Breton, *L'Amour fou*, 23.

أُنظر أيضًا:

Hal Foster, *Compulsive Beauty*, 20.

مجهول مقدّس أو راعب، تصبح الحياة معه توتُّرًا مهدهِدًا، وكلُّ مادّةٍ روحًا تنبض وتومض بالمعاني."[112]

يرى هال فوستر أنّ لهذا المُدهش عند بروتون علامتَين أساسيّتَين من الطبيعة نفسها: الجمالُ التشنُّجيّ والصُّدفة الموضوعيّة (le hasard objectif).[113] في قصيدة "الواو والفاصلة،" نقعُ على هاتين العلامتَين وقد اتّحدَتا لتُشيِّدا عالَمًا تذوبُ فيه التناقضاتُ وتنتفي المخاوفُ،

> من أجمل ما يُمكن أن يحدث هو أن ترمي نفسك كلّ يوم من النافذة بتلذُّذٍ
> متجدّد واكتشافات فاتنة.
> أن تُكاتب امرأة مجهولة فتحبّها وتشتهيها ثمّ تلتقي بها و، نقضًا لتخوّفاتك،
> تجدها مذهلة.
> أقول ذلك على سبيل المثال في ما يتعلّق بما نسمّيه الصدفة، أي[114]
> الحتميّة. (١١٤)

[112] أنسي الحاج، "مادلين التي كانت ساهرة،" *الأخبار*، ١٧ تشرين الأوّل ٢٠٠٩، ٣٢. أُنظر أيضًا: أنسي الحاج، "من أنتِ، نادجا؟،" ٣٢.

[113] Hal Foster, *Compulsive Beauty*, 19.
يقدّم فوستر قراءةً لمفهوم المدهش قارنًا إيّاه بمفهوم "الغرابة المُقْلِقة" (Uncanniness) عند فرويد. راجع: المرجع نفسه، ١٩–٥٤.

[114] في الأصل "أيّ"، والأرجح أنّ الصواب ما أثبتُّ في المتن. والحرفُ مصحّحٌ في الطبعة الثانية من المجموعة. راجع: أنسي الحاج، *ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة*، ط. ٢، ١٣٥.

تحفلُ هذه الأسطر القليلة بالحَقْل المعجميّ للمُدهش السرياليّ: "تلذُّذ متجدّد،" "اكتشافات فاتنة،" "امرأة مجهولة،" "مذهلة،" "الصُّدفة." واللافت أيضًا أنّ الجملة الاعتراضيّة ("نقْضًا لتخوّفاتك") تفصلُ بين الواو (حرف العطف) والجملة المعطوفة ("تجدُها مُذهلة")، وهو استعمال غير مألوف في اللغة العربيّة.[١١٥] كأنّ الواو، باتّحداها مع الفاصلة، تصبحُ طلسمًا (أو كلمةَ سرٍّ) يحوِّل الرتابةَ دهشةً والخوفَ ذهولاً. كذلك يُستخدَمُ حرفُ التفسير "أي" بطريقةٍ مقلوبة إذ يُفَسِّر الصُّدفة بضدِّها (الحتميّة)، فيحيلنا مباشرةً إلى مفهوم "الصدفة الموضوعيّة،" وهي الحتميّةُ مُتلبِّسةً لباسَ المجّانيّة.

شأنها شأن كثيرٍ من الشعر السرياليّ، يُمكن قراءة قصائد *ماذا صنعت بالذهب* كتغنٍّ بمُدهشٍ سيجيء، كانبهارٍ بما "سوف يكونُ،" بذلك الواقعِ غير المرئيّ بعدُ،[١١٦]

سوف يكون ما سوف يكون
سوف هناك يكون حبُّنا
أصابعُه ملتصقة بحجارِ الأرض
ويداه محفورتان على العالم. (١٣)

هنا أيضًا يلفتنا الاستعمالُ الغريب لحَرْف التنفيس "سوف" الذي يجب أن يقترن بالفعل المضارِع الذي يليه: فالشاعرُ، إذ يفصل بينه وبين فِعله ("يكون") باسم الإشارة إلى البعيد ("هناك")، يعمّقُ من إحساسِ القارئ ببُعدِ البِنية الزمكانيّة واحتجابها.

[١١٥] هذا الاستعمال مألوفٌ جدًّا في اللغتين الفرنسيّة والإنكليزيّة.

[116] Cf. Mary Ann Caws, *The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard, and Desnos*, 9.

هكذا يُمكن القول إنّ بِنيةَ هذه المجموعةِ قائمةٌ على الإيمان بظهور ما يسمّيه تيودور أدورنو (Theodore Adorno, 1903-1969) "الضوءَ الخلاصيّ" لفجرٍ يجب أن يبقى مؤجَّلاً إلى مستقبلٍ غير أكيد.[١١٧] هذه المجموعة هي مجموعة الانتظار، إذًا: انتظار الحبّ الذي سيجيء وانتظار "[المرأة] التي سوف كثيرًا تكون" (٢٣)، المرأة "التي تفقدُ فردةَ حذائها من أجل أن يهتديَ الأميرُ إلى مصيره" (٢٦)، والتي عبرها ومعها يستعيدُ الشاعر–الحبيبُ الفردوسَ: "أيُّ فردوسٍ لا أعرف. ستكون فيه امرأة آتية باستمرار من الشمال كي أمنحها جسدها، كي أمنحها كياننا، كي أمنحها الحرّيّة، وأكونَ مَلِكَ العبادة والاستعباد" ("الواو والفاصلة،" ١١٤). "فبمعزل عمّا يتحقّق وعمّا لا يتحقّق، الانتظار مُذهل بحدّ ذاته،" كما يقول بروتون في *الحبّ المجنون*.[١١٨]

الزمن هنا هو زمنُ–ما–لا يُمكن–توقُّعُه: زمن المفاجأة. هكذا نجد أنّ الزمن الذي تشير إليه أفعالُ المضارع في قصيدة "الواو والفاصلة" – وكذا شأنُ هذه الأفعال في أغلب قصائد *ماذا صنعت بالذهب* – هو زمن المستقبل لا الحاضر. فالحاضر منحسرٌ جدًّا في هذه المجموعة حيث الحركةُ الزمنيّة قائمةٌ إمّا على الاسترجاع وإمّا على الاستباق.[١١٩]

---

[117] Roger Bellin, “Retrospection and Prophecy in the Structure of *Mad Love*,” *Journal of Modern Literature* 30, no. 2 (Winter 2007): 5-6.

[118] André Breton, *L’Amour fou*, 33.

[١١٩] أُنظر حركتَي الاسترجاع والاستباق بصورةٍ خاصّة في قصيدة "ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة" (١١–٢٠)، وهي أطول قصائد المجموعة والتي منحتها عنوانَها. وانظرهما أيضًا في القصائد التالية: "الأرض الشاسعة،" ٥٢–٥٣؛ "الأساور،" ٦٠–٦١؛ "النوم كان قطافًا،" ٦٥–٦٦.

هذا الهرب من الزمن الحاضر يقودنا إلى هاجس حاضرٍ بقوّة في هذه المجموعة: الخوف من الواقع، من الوقوع في رتابة الحياة اليوميّة، من الحبّ الاعتياديّ المُضجِر والمؤطَّر. وهنا تبرز أهمّيّة المُدهش لكونه خلاصَ الإنسان من هذا الواقع المُستنفَد والمسطَّح والمُرعب، من هذا العالم "الغريق تحت أربعٍ وعشرين ساعة" (٥٤). هكذا نجد الحبيب يقوم بكلّ شيء كي يُدهش حبيبته و"يبهرها": "قرأتُ الكتب لأسرق أوصافًا تعجبكِ. انتبهتُ إلى الأحاديث لأتعلّم كلمة تدهشكِ. أبحرت تحت الحذر لأفتّش عن وعيٍ يبهرك" (٢٩). وهنا يبرز هاجس آخر: هاجس التعبير عن الحبّ، وتاليًا، هاجسُ اللغة. هذان الهاجسان (هاجس الحبّ غير الاعتياديّ، أو "المجنون،" بلغة بروتون، وهاجس التعبير) هما هاجسان سرياليّان بامتياز يمتدّان من مجموعة الحاج الشعريّة الأولى[١٢٠]؛ لكنَّ الفارقَ الجوهريَّ بين *لن* و*ماذا صنعت بالذّهب* – وبصورةٍ أكثر تعميمًا، بين مرحلة الحاج الأرتوديّة ومرحلته البروتونيّة – كامنٌ في أنّ الشاعر هنا أكثرُ تفاؤلاً بالحبّ وأكثر إيمانًا بالمرأة وبقدرتهما على تحقيق المعجزة. ها هو يصرخ: "لن أغادر الحبّ لن أُغادر حربي" (٥٩). فبخلاف أرتو (وعلى طرفِ نقيضٍ منه)،[١٢١] ظلّ بروتون طوال حياته مؤمنًا بالحبّ – وبالحبّ وحدَه – طريقًا إلى الخلاص، وذلك على الرغم من إدراكه الصعوباتِ التي تعترضُ الحبَّ المجنون، ساعيةً إلى تسخيفه وحَرفه عن معناه

[١٢٠] أُنظر قصيدة "الحبّ والذئب، الحبّ وغيري،" بخاصّةٍ المقاطع I وIII وVI، في: أنسي الحاج، *لن*، ٧٧–١٠٤. وانظر تعليقي في الفصل الثاني، ٢٧–٢٩.

[١٢١] أحد الأسباب الأساسيّة لخلاف بروتون مع أرتو لم يكن ذا خلفيّة سياسيّة، بل كان كامنًا في عدم إيمان أرتو بالحبّ، وحصْره إيّاه بالجنس وبعمليّة التناسل "المُقزِّزة". هذا الأمر ظهّرته الجلساتُ التي بدأها أعضاءُ الحركة السرياليّة عام ١٩٢٨ تحت عنوان "بحوثٌ في الجنسانيّة"؛ شارك أرتو في الجلسة السادسة وغادرها إثرَ خلافٍ حادّ وعنيف مع بروتون. راجع:
André Breton, *Arcane 17*, 155; José Pierre, ed, *Investigating Sex: Surrealist Research 1928-1932*, trans. Malcolm Imrie (London: Verso, 1992).

الأبهى.[١٢٢] كذلك فإنّ زعيم السرياليّة، في مسألة الحبّ، يبتعد عن فرويد (وهو أحدُ أبرز ملهمِيه و"معلّميه") في إصراره المستميت على الوقوف إلى جانب قوّة الحياة ضدّ غريزة الموت، وعلى تحرير إيروس من ثاناتوس المتربّص به، متمسّكًا بانتصار الرغبة دائمًا وبلاوعْيٍ قائمٍ على التوفيق لا على التفرقة؛ فهو لا يرضى أن يعرف من الحبّ إلاّ أوقات الانتصار، كما يُعلن في *الحبّ المجنون*، ولا يرضى أن يأخذ الرغبة إلى أقصاها، لأنّه مُدركٌ أنّها ستذبل وتموت.[١٢٣] هذه الوصيّةُ نفسها يعطيها الحاج إلى حبيبته،

اذهبي في روائح الليمون ولا ترجعي بعد القطاف.
اتّحدي ولا تنفصلي.
تضمّخي توزّعي في الشعاع لا تنعكسي.
تصاعدي تصاعدي لا تمطري. ("اذهبي اذهبي ولتتبارك الأرض،" ٤٧)

فالتفاؤلُ "الراديكاليّ" بالحبّ والإيمانُ فيما وراء التناقضات وفيما أبعد من حواجز الحياة اليوميّة موقفان بروتونيّان أساسيّان يحضران على امتداد قصائد *ماذا صنعتَ بالذهب*. يُعلن الشاعر في قصيدة "مرّ إعصارٌ فلم يقتلعْ شجرة،"

---

[122] André Breton, « Second Manifeste du surréalisme, » in *Manifestes du surréalisme*, 142n.

[123] André Breton, *L'Amour fou*, 32ff.

أُنظر أيضًا:

Hal Foster, *Compulsive Beauty*, 15-7.

لو أخذتُ ورقة وقلمًا
وسعيتُ إلى الرزق
لو تذكّرتُ الله أو نسيته
وضربتُ بالمعول
لو غرقتُ في الأحراج
وتصيّدتُ في الغيوم
لما استطعتُ أن أفعل غير الحبّ
فإنّي لا أخطئ ولا أُصيب إلاّ فيه (٩٣)

ومن قصيدة "الواو والفاصلة،" نقرأ،

إنّي، كالخاضع لنفوذ المخدّر اللطيف، عظيم التفاؤل، في لحظةٍ من لحظات التشاؤم الأقصى. عظيم التفاؤل بما لا بدّ من حصوله في المستقبل الذي يرعى ذكرياتي.

عظيم التفاؤل بما وراء التأييد والإنكار، عظيم التفاؤل بما وراء التناقضات، عظيم التفاؤل بالفردوس. (١١٤)

هكذا يُمكن القول إنّ أنسي الحاج قد وعى النقطةَ الهيغيليّة التي تكلَّم عليها بروتون في "بيان السرياليّة الثاني" (١٩٢٩) وجعل من بلوغها طموحَ المشروع السرياليّ برمّته. هذه النقطة تذوبُ عندها المتناقضاتُ وينتفي الطلاقُ بين الحُلُم والواقع وبين الشِّعر والوجود: ". . . الحياة والموت، الواقع

والخيال، الماضي والحاضر، ما يمكن إبلاغُه وما لا يمكن، الفوق والتحت، كلُّها لا تعود تُرى على أنّها متناقضة."[١٢٤]

124 André Breton, « Second Manifeste du surréalisme, » 76-7.

باء. *الرسولة*: تغيير الحياة والعالَم

١. *شِعرُ الابتهال والنبوّة*

تكلّمتُ أعلاه على مفهوم الجمال في *ماذا صنعت بالذهب*، وحاولتُ أن أجلوَ طبيعةَ الغنائيّة في هذه المجموعة، لكنّني لم أُعطِ ثيمتَي المرأة والحبّ (وهما ثيمةٌ واحدة، كما سأبيِّنُ) حقَّهما من العناية، بما يتناسب والدورَ الذي تضطلعان به في مرحلة الحاج البروتونيّة. هذا ما سأحاول أن أفعله في قراءتي قصيدةَ *الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع* التي تشكّل استمرارًا لقصائد مجموعة الحاج الرابعة وتجاوزًا لها في آنٍ واحد. فالتكرارُ في هذه القصيدة الطويلة (٧٨ صفحةً) حاضرٌ بكثرةٍ (القصيدة، من أوّلها إلى آخرها، تكاد تكون نشيدًا واحدًا تكرّر فيه جُمَلٌ/لوازم)، لكنّه أكثرُ طمأنينةً وأقلُّ توتُّرًا ممّا هو عليه في *ماذا صنعت بالذهب*، وهو أشبهُ ما يكون بالابتهال الذي نعثر عليه في قصيدتَي "حانَ للثعلب العاشق" و"الضاحكة الضاحكة الضاحكة" من المجموعة السابقة.[١٢٥] إنّه تكرارُ النبيِّ نبوءتَه: "وسأظلّ أردّد أخبارها. فهي نبوءتي[١٢٦] وأنا نبيُّها. ومثل كلّ نبيّ أكرّر."[١٢٧]

---

[١٢٥] أنسي الحاج، *ماذا صنعت بالذهب*، ٣٦، ٥٦.

يشبّه عصام محفوظ المناداة الابتهاليّة إلى المرأة في قصيدة "حان للثعلب العاشق" بصلاة "التاسعويّة" عند المسيحيّين "حيث مناداة العذراء الأمّ بالصفات التي تكاد تكون هي صفات المناداة السورياليّة." راجع: عصام محفوظ، *السورياليّة وتفاعلاتها العربيّة*، ١٢٠.

[١٢٦] في الأصل "نبؤتي". انظر الهامش رقم ١٠١، صفحة ٥٨.

[١٢٧] أنسي الحاج، "حرف الهاء،" في: *ماذا صنعت بالذهب*، ٧٣.

لكنّ نبيَّ *الرسولةِ*، بخلاف نبيِّ *ماذا صنعت بالذهب*، أكثرُ استعدادًا لأن يفتح بابه للعالم. إذ بينما كان هذا الأخيرُ يستلُّ نظرةً خائفةً إلى الحياة من ثقب الباب ويتحدّى الناس بنبرةٍ لا تخلو من الغضب والاستهجان: "لا تعرفونها ولن. / . . . / لأنّها امرأتي ولأنّني أبغضكم،"[١٢٨] نجدُ نبيَّ *الرسولة*، على امتداد القصيدة، داعيًا الناس إلى العيد، "إلى حلقةٍ حول الشاهد" (*الرسولة*، ١٢)، ليرويَ لهم نبوءتَه، قصّةَ الوجه الآخر من التكوين: "اسمعوا / لا تُغلقوا الأبواب."[١٢٩]

في *الرسولة*، إذًا، حكايتان: الحكايةُ الأولى تمتدُّ على امتداد القصيدة (١١–٨٨)، إذ تبدأ ببدايتها وتنتهي بانتهائها؛ شخصيّتاها الرئيستان الشاعر–الحبيبُ وحبيبته. أمّا الحكاية الثانية فهي قصّة الوجه الآخر من التكوين وهي مضمَّنةٌ في الأولى (١٤–٢٩) وشخصّيتاها الرئيستان الرجلُ والمرأة اللذان وُلدا من انشقاقِ الذَّكَر عن الأنثى بعدما كان الله قد خلقهما جِنسًا واحدًا،

كان واحدًا
كان ذكرًا وأنثى واحدًا بالحُبّ
كان جنسَين بلا هُوّة كان جنسين باتّحادٍ دون انقطاعٍ مثل كلّ شيء (١٧)

المرأة هي نفسُها في الحكايتَين، ذلك أنّ قصّة الوجه الآخر من التكوين قصّتُها (١٤). أمّا الحبيبُ في الحكاية الأولى فهو سليلُ الرجل في الحكاية الثانية، لكنّه ضدّه؛ هو الشيطان وقد "غلبته الرقّة" (٣٠–٣١)، النادمُ إلى حبيبته "بضمائر جميع الرجال يندمون إلى جميع النساء منذ الأزل"

---

[١٢٨] المصدر نفسه، ٧٣، ١٠٩. انظر كذلك: "بين رياحه وشمعتنا،" في: المصدر نفسه، ٥٤–٥٥.

[١٢٩] أنسي الحاج، *الرسولة*، ١١. انظر كذلك: المصدر نفسه، ١٢، ٣٨، ٦١، ٨٦–٨٨.

(٣٨). هذا الحبيب يقوم بدور الراوي في الحكايتَين، فحبيبته قد أطلعتْه على السرّ، ومهمّته الآن أن ينقل هذا السرّ إلى العالم. هكذا في الإمكان القول إنّ الحبيب، في هذه القصيدة، يصيرُ رسولَ الرسولة!

٢. تغيير الحياة: التحويلُ ضدّ التسامي

تلعبُ المرأة في *الرسولة* الدور الرئيس، فهي "الطريق" (١١) و"الحقيقة" (٤٦)، وهي مصدرُ النبوّة: "حبيبتي عقدَتْني في النور كنبيٍّ عند تقاطع الطُّرق" (٣١). لكنَّ صورتَي المرأة اللتين تهمّاننا هنا، والحاضرتين حضورًا بارزًا في *الرسولة*، هما صورتا "الساحرة"[١٣٠] و"العصفورة،"[١٣١] ذلك أنّهما تذكّراننا بصورتَي "المرأة–الساحرة" (la femme-fée) و"المرأة–الولد" (la femme-enfant) عند بروتون.[١٣٢] الأولى موصولةٌ بالجذور ومكتنِزةٌ أسرارَ الطبيعة والأرض؛ أمّا الثانية فهي رسولةُ المُدهش، فِيها "يكمنُ موشورُ الرؤيةِ الآخَرُ،" هي التي "دائمًا ما سحرتِ الشعراءَ *لأنّ الزمن ليس له عليها*

---

[١٣٠] المصدر نفسه، ٤١، ٤٥، ٦٧.

[١٣١] المصدر نفسه، ١٩، ٢٥، ٣٥–٣٦، ٦٠.

[١٣٢] لا بدّ من أنّ الحاج مطّلعٌ على هاتين الصورتَين الأثيرتين عند بروتون، إذ نقرأ في مقالٍ له بعنوان "انظر إليه بعين الرضيع" ما يلي: "على عبارة 'المرأة الولد' (التي أوحت الكثير من شعر القرن العشرين وقصصه والتي كانت الممثّلة بريجيت باردو أحد تجسيداتها في السينما) أُفضّلُ عبارة 'الولد المرأة'. الأولى توحي الغباء والثانية قد توحي الرذيلة المبكرة." وقد وردت هذه العبارة (المرأة–الولد) أيضًا في مقالٍ نشره الحاج في كانون الأوّل ١٩٨٠ على شكلِ رسالةٍ إلى بروتون بعنوان "أيُّهما يُخيفكَ أكثر؟" راجع: أنسي الحاج، "انظر إليه بعين الرضيع،" ٣٢؛ أنسي الحاج، "أيُّهما يخيفكَ أكثر؟،" في: *كلمات، كلمات، كلمات*، ١١٣٧/٣.

تأثير."[133] هاتان الصورتان تجتمعان عند بروتون في ميلوزين،[134] المرأةِ–الأسطورة الحاضرة منذ *نادجا* (١٩٢٨) والتي تكتسب صورتُها في *Arcane 17* (١٩٤٤) بُعدًا كونيًّا خلاصيًّا: "ميلوزين الخارجةُ من ردفَيها بلا دائرة، بطنُها غلّةُ آب كلُّها، صدرُها يندفع مفرقعاتٍ ناريّةً من خصرها المقوَّس، المنحوتِ على جناحَي سنونوةٍ . . . ويداها روحُ الجداول تغنّي وتفوح."[135] لكنّ ميلوزين عند بروتون هي أيضًا إيزيس وبلقيس وساكبةُ الفجر، هي "الجميلاتُ في تواليهنَّ ووحدتهنَّ."[136] وكذا رسولةُ الحاج: "الكلّيّة الجمال،" "الخارقة الطبيعة،" "الدرّةُ المصقولة بتوالي عذابِ الأجيال" (٣٧)، "وارثة البهاء المسجون في خزائن العهدَين" (٣٨). لذا يُمكن القول إنّ ميلوزين بروتون ورسولةُ الحاج صورتان للمرأة الكونيّة، المرأة–الجوهر. هذه المرأة لا يمكن إلاّ أن تكون واحدة، تجتمعُ فيها أدوارُ الأنوثة كلُّها،

من تكون التي أغنّيها؟

---

[133] André Breton, *Arcane 17*, 63-74.

راجع أيضًا:

Keith Aspley, *A Historical Dictionary of Surrealism*, s.vv. “Femme-Enfant,” “Femme-Fée,” “Woman.”

[134] في الأساطير الأوروبيّة القرْوَسطيّة، ميلوزين (Mélusine) ساحرة يتحوّل جسدها مرّةً كلّ سبعة أيّام ويتّخذ أشكالاً عدّة، منها الحيّة والسمكة والعصفور. على إثر مفاجأة زوجها لها في اليوم السابع، ناقضًا بذلك الاتّفاقَ الذي كانا قد عقداه، تُطلق ميلوزين صرختها الأولى فتتحوّلُ تحوّلَها الأخير وتختفي. ترتبط ميلوزين بالمياه وتُعلن عن عودتها بصرخةٍ مدوّية هي الصرخة الثانية. حول استلهام بروتون هذه الأسطورة، راجع:

Michel Beaujour, « André Breton mythographe : ‹ Arcane 17 ›, » *Études françaises* 3, no. 2 (1967) : 215-233.

[135] André Breton, *Arcane 17*, 71.

[136] Ibid., 170.

أقولُ هي وأريدُ أنتِ
أجمعهنَّ فيكِ لأنّك المفردة
ولا وجود لهنَّ إلاّ فيكِ. (٣٦)

السحرُ الذي أُعطيتْ هذه المرأةُ وصفتَه هو سحرُ تغيير الحياة، أمّا الحجر الفلسفيّ الذي سيتيح هذا التغيير فهو الحبّ.[١٣٧] هذا الإيمان بقدرة المرأة على تغيير الحياة، حاضرٌ عند الحاج منذ *ماذا صنعت بالذهب*،[١٣٨] لكنّه يغدو في قصيدة *الرسولة* أكثر قوّةً وسطوعًا. فهو حاضر فيها منذ المقطع الأوّل،

أنتِ التي تغيّر الحياة بجهلٍ صاعق
أنتِ المضمونة
تغيّرين الحياة دون انتباه
بعُريِ النقاء الذي لا تستسلم الأسرار إلاّ لشهوته (١٣-١٤)[١٣٩]

[١٣٧] من هنا يُمكن القول إنّ التمييز الذي تقيمه خالدة سعيد (انظر أعلاه، صفحة ٥٣-٥٤) بين الحبّ والمرأة (وتاليًا بين "شِعر الحبّ" و"شعر المرأة") لا معنى له في هذا السياق حيثُ المرأةُ رسولة الحبّ وحيث الحبّ نبوءتها ووصفتها السحريّة!

[١٣٨] أُنظر، بصورةٍ خاصّة، القصائدَ التالية: "ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة،" "مرّ إعصارٌ فلم يقتلع شجرة،" "كيف والله،" في: أنسي الحاج، *ماذا صنعت بالذهب*، ١١-٢٠، ٩٣-٩٥، ٩٨.

[١٣٩] أُنظر أيضًا المواضع التالية في: أنسي الحاج، *الرسولة*، ٣٢-٣٥، ٤٥، ٥٧، ٧١-٧٥، ٧٧-٧٩.

حُلم التغيير هذا هو حلم السرياليّين الأبرز، وهو الذي يمنح ثورتهم أبعادها السياسيّة والاجتماعيّة ويحرّرها من كونها مجرّد "ثورةٍ أدبيّة." فالسرياليّون بعامّةٍ، وبروتون بخاصّةٍ، تاقوا إلى تحقيق الحُلم الرَّمْبَلْديّ بـ"تغيير الحياة" (changer la vie)،[١٤٠] مؤمنين بأنّ لا أحد قادرٌ كما المرأة على تحقيقه. لكنّ الحاج في *الرسولة* يذهب في حُلمه أبعد من ذلك: فهو لا يريد من المرأة تغيير الحياة فحسب، بل يريد منها أيضًا أن تغيّرَ الجسد؛ يريد منها أن تساعده على استعادة الأندروجين، الجسدِ ذي الشَّكلَين الذي فُقد عندما قرّر الرجل، مدفوعًا بالحقد والطمع، أن ينشقّ عن أنثاه، فـ"صار الناقص هو السيّد" (*الرسولة*، ١٦ وما بعدها).[١٤١]

وكما أنّ صرخةَ ميلوزين صرختان، صرخةُ انشقاقٍ ثمّ صرخة اتّحاد، صرخةُ اختفاء ثمّ صرخة عودة، كذلك هي الحركةُ في *الرسولة*: حركةُ انفصالٍ في الحكاية الثانية تقابلُها حركةُ اتّحادٍ في

---

[١٤٠] هذا الحُلم، في الأصل، هو حلمُ العذراء المجنونةِ في *فصل في الجحيم*. راجع:
Arthur Rimbaud, « Délire I : Vierge folle, » in *Œuvres*, 225.

[١٤١] في المقالِ الأوّل من سلسلةِ مقالاتٍ نشرها الحاج في جريدة *الأخبار* عام ٢٠١٢ تحت عنوان "حبّ،" نقرأ: "ليس الحبّ ما يحتاج إلى إعادة اختراع كما دعا رامبو، بل هو الجسد." ونقرأ في المقال الرابع من السلسلة نفسها: "كانا يودّان لو يصبحان واحدًا، جسدًا وروحًا. لو يستعيدان ما تداولته حكايات الأقدمين عن الجنس الواحد، الأندروجين، وقد ضاع ذلك الكائن الممتلئ وانفصل نصفه عن نصفه وتاه كلٌّ منهما بحثًا عن الآخر. / ذلك هو الشوق. ذلك هو النَقْصُ الذي ندعوه الحبّ." أنسي الحاج، "حبّ،" *الأخبار*، ٢١ نيسان ٢٠١٢، ٣٢؛ أنسي الحاج، "حبّ [٤]،" *الأخبار*، ٤ آب ٢٠١٢، ٣٢.

هاجسُ تغيير الجسد يحضر على امتداد تجربة الحاج، وهو نابعٌ من عدم رضاه بالجسدِ البشريّ كما هو مصنوع ومن حُلُمِه بجسدٍ أكثر كمالاً وجمالاً.

الحكاية الأولى؛ هذه الحكاية تأتي لتضمَّ الثانية كأنّ الشاعر يريد بها أن يلحم ما انكسر. ها نحن إذًا في صلب الجدليّة الهيغيليّة، وهي البوصُلةُ التي لم يتخلَّ عنها بروتون يومًا![١٤٢]

من هنا، لا يُمكن الكلام على بُعدٍ صوفيّ في قصيدة *الرسولة* من دون أن نتحفَّظ على ما تحمله هذه التسمية:[١٤٣] فعلاوةً على أنّ حضور المرأة لا يُختصر بحضورها الروحانيّ أو الأثيريّ، إنّ هاجس التحويل في هذه القصيدة أقوى بكثير من هاجس التسامي.[١٤٤] وبالتالي، إذا كان هناك من حلوليّةٍ ما فهي حلولُ الروح في الروح والجسد في الجسد، وذلك بحثًا عن ذروة الشهوة واللذّة والجنون،

يكون بكِ لذّة وكرامة
يكون بكِ جنونٌ ولجوء
أنتِ عودةُ جسدينا جسدًا صالحًا للعناصر (٤٧)

---

[١٤٢] حول البِنية الجَدَليّة في *Arcane 17*، انظر:
Michel Beaujour, « André Breton mythographe : ‹ Arcane 17 ›, » 226-7.

[١٤٣] يرى ديزيره سقّال أنّ الحبّ، في *الرسولة*، "صوفيُّ الطابع، يحلُّ فيه الواحد في الآخر." هذا الرأي يعكس آراء عددٍ كبير من الباحثين الذين تناولوا هذه القصيدة، نقدًا أو تعليقًا. راجع: ديزيره سقّال، "مشروع أنسي الحاج في الشعر: التهديم والقصيدة بالنثر،" في: "أنسي الحاج: ثورة المختلف قبل أوانه، بإضافات جديدة،" ملفّ خاصّ، *كتابات معاصرة* ٢٣، العدد ٩١ (آذار–نيسان ٢٠١٤): ١٧–١٩.

[١٤٤] حول الفارق بين مفهومَي التسامي (transcendence) والتحويل (metamorphosis) عند بروتون، انظر:
Anna Balakian, "Metaphor and Metamorphosis in André Breton's Poetics," *French Studies* 19, no. 1 (1965): 34-41.

كذلك فإنّ الله في هذه القصيدة هو مجرَّدُ واسطةٍ لهذا التغيير وليس غايةً منشودة بحدّ ذاته، كما عند المتصوّفة. والمرأة ليست وسيطًا بين الشاعر والله فحسب، إنّما هي في أحيانٍ كثيرة اليدُ "الإلهيّة" التي تفعلُ مكانَ الله،

هي تقولُ فأقول المجدُ لك
هي تعملُ فتجري أنهارُكَ في قفاري
هي تنظرُ فأراك
هي تعمل فأتأمّل في معجزاتكَ (٥١)

لذلك ليست الحركةُ حركةَ تسامٍ من تحت إلى فوق، بل هي حركةٌ تستهدفُ الجسدَ والحياة على هذه الأرض بالدرجة الأولى.[١٤٥] وهكذا فحُلُمُ *الرسولة*، على حدّ تعبير هال فوستر في كلامه على الشِّعر السرياليّ، هو "الحُلمُ بزمكانٍ ما قبل الانفصال الجسديّ والفقدان النفسيّ والصدمة التي صحبت هذه الأحداث."[١٤٦] وإذا كان من فردوسٍ منشودٍ في قصيدة الحاج فهو فردوسُ الحياةِ الجديدة التي حلَمَ بها

[١٤٥] حُلم رامبو في *إشراقات* بـ"إيجاد المكانِ والوصفة" يتطابق، باعتبار بروتون، والحُلمَ الرَّمْبَلْديّ الآخر الذي يُختتم به *فصل في الجحيم* بـ"امتلاك الحقيقةِ في روحٍ وفي جسد" (الإمالة مضافة). أُنظر:
André Breton, *Arcane 17*, 30.

وانظر أيضًا:

Arthur Rimbaud, «Vagabonds » et « Adieu, » in *Œuvres*, 278, 240-1.

[146] Hal Foster, *Compulsive Beauty*, 25.

رامبو والسرياليّون من بعد؛ هو هذا المكان–العالَم الذي سيتيح تحقُّق الحبّ المجنون "بكلّ حرّيّة."[١٤٧]

في قصيدة بروتون "هواء الماء" (L'Air de l'eau) التي ترجمها الحاج في *شعر*، نقرأ،

. . . من هذه الثغرة أرى
الظلالَ الكبيرةِ المتفسّخة والقشرةَ الهرمةَ المتآكلة
تضمحلّ
لتتيح لي أن أحبّكِ
كما أحبّ الرجلُ الأوّلُ المرأةَ الأولى
بكلّ حرّيّة
هذه الحرّيّة
التي من أجلها حتّى النار صارت إنسانًا . . .[١٤٨]

٣. تغيير العالم: اللامنطقُ الأنثويّ ضدّ المنطق الذكوريّ

أخيرًا، لا بدَّ من مقاربة جانبٍ مهمّ وأساسيّ في قصيدة *الرسولة* وفي مرحلة الحاج البروتونيّة. ذلك أنّ بروتون يقرن حُلمَ "تغيير الحياة" الرَّمْبَلْديّ بحُلُمٍ آخر هو حُلُم ماركس بـ"تغيير العالم"

---

[١٤٧] يرى بنجامين بيريه أنّه "بهدف تشكيل الأندروجين المثالي، رمزِ توليد السعادة، على الإنسان الذي تركته الآلهةُ ناقصًا أن ينقل نظره من السماء إلى الأرض، ويبحث فيها عن الكائن الذي سيعيد تشكيله." راجع:
Benjamin Péret, « Le Noyau de la comète, » in *Anthologie de l'amour sublime* (Paris : Éditions Albin Michel, 1956), 49.

[١٤٨] أنسي الحاج، "أندره بروتون: ثلاث عشرة قصيدة،" ٨٠–٨١.

(transformer le monde)، مؤكّدًا على أنّ هذين الحُلُمَين هما، بالنسبة إليه، حلمٌ واحد.[١٤٩] وكما أنّ تغيير الحياة وساطتُه المرأةُ، كذلك تغييرُ العالم يكون بانتصار قِيَم الأنوثة على قيم الذكورة وتغليب "اللامنطق الأنثويّ" على "المنطق الذكوريّ."[١٥٠] في *الرسولة*، كما في *Arcane 17*، آخرِ كتب بروتون النثريّة "الكبيرة،" تتّسعُ مهمّةُ المرأة من الخلاص الفرديّ إلى خلاص البشريّة.[١٥١] إذ، بالنسبة إلى كلٍّ من بروتون والحاج، وحدها الأنوثة قادرةٌ على تحرير العالَم، لأنّها، كما تقول سيمون دو بوفوار (Simone De Beauvoir, 1908-1986)، هي التي "تُدخل إلى الحضارة هذا العنصرَ *الآخَر* الذي هو حقيقةُ الحياةِ والشِّعر، والذي وحده يستطيع تخليص البشريّة."[١٥٢] يكتب بروتون في *Arcane 17*: "يجب علينا أن نمحو كلّ المبادئ التي شُيّدت عليها، بكبرياءٍ شديدة، نفسيّةُ الرجل *التي لا تصلح للمرأة في شيء*، وذلك بهدف أن نحاكم نفسيّةَ الرجل باسم نفسيّة المرأة . . ."[١٥٣]

---

[149] « ‹ Transformer le monde, › a dit Marx ; ‹ Changer la vie, › a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un. »

أُنظر هذا القول في:

Henri Béhar, Maryvonne Barbé, et Roland Fournier, *Les Pensées d'André Breton : guide alphabétique* (Lausanne : L'Âge d'homme, 1988), s. v. « Mot d'ordre. »

[150] André Breton, *Arcane 17*, 66-8.

[١٥١] راجع:

Simone De Beauvoir, « Breton ou la poésie, » in *Le Deuxième sexe I: les faits et les mythes* (Paris: Gallimard, 1949), 361.

[152] Ibid., 363.

[153] André Breton, *Arcane 17*, 74.

ما يقومُ به الحاج في *الرسولة* هو هذه المحاكمة البروتونيّة لقِيَم الرجل، رافعًا قِيَمَ المرأةِ بديلاً خلاصيًّا لها.[١٥٤] ففي حين أنّ قيم الرجل تتمثّل بالطمع (*الرسولة*، ١٦) والاحتقار (١٧) والتفوّق (١٨) والكذب (٢٣) والطغيان (٢٤) والإرهاب (٢٥)، تتمثّل قيمُ المرأة بالرقّة (١٨) والحنان (٢٠) والرضى (٢٤) والقوّة (٢٥): "للعصفورةِ البيضاء قوّةٌ وللنسر الأسود إرهاب" (٢٥). هكذا نجدُ أنّ العيدَ الذي يدعو الشاعرُ الناسَ إليه لن يجيء ما لم يكتملْ "أوانُ العدل" (٣٠) بإحراق العالمِ القديم، عالمِ الرجل– الطاغية، وافتتاح مملكة المرأة. هذا العيدُ تقابله عند بروتون صرخةُ ميلوزين الثانية التي بها تتحقّق الوحدةُ: "وحدةٌ متحرّرة من الكذب والجهل والغَيْرة،" كما يقول ميشال بوجور.[١٥٥] فالمرأة، من خلال هذه الصرخة، تعلنُ عن عودتها كائنًا بشريًّا بعدما كانت تحوّلتْ لحظةَ نقَضَ الرجل ميثاقه: "وحده تأمُّلٌ طويل للرجل في خطئه، وحده نَدَمٌ مساوٍ للمأساة التي أنتَجَها هذا الخطأُ يُمكن أن يُعيد [إلى ميلوزين] شكلها البشريّ،"[١٥٦] يقول بروتون. وفي *الرسولة* يتوجّه الحبيب إلى الله مبتهلاً: "إسمحْ لي يا الله / أن أتذكّر خطيئتي / أن أتذكّر عن جميع آبائي / أن أتعذّب ندَمَهم وأنهارَ توبتَهم / أمام حبيبتي" (٢٩).

لكن، قبل أن تستطيع المرأةُ تخليص البشريّة عليها أن تخلِّص نفسَها؛ عليها أن تعي قدراتها وتتحرّر من نظرةِ الرجل ومن القيود التي تكبّلها منذ الخليقة: "وبقيتْ في الأسر / منذ الخليقة / وجهُها

---

[١٥٤] تذهب ماريز لافّيت إلى أنّ قيم المرأة عند بروتون تتمثّل بالحدس واللامنطق والحساسيّة والقدرة على الحبّ والإغواء الإيروتيكيّ. راجع:
Maryse Laffitte, « L'Image de la femme chez Breton : contradictions et virtualités, » *Revue Romane* 11, no. 2 (1976) : 298.

[155] Michel Beaujour, « André Breton mythographe : ‹ Arcane 17 ›, » 226-7.

[156] André Breton, *Arcane 17*, 69-70.

ينتظر كالبحيرةِ المسحورة" (٢٥–٢٦).[157] فالمرأة ساحرةٌ و"تظنُّ نفسها مسحورة" (٦٧). لذلك تقعُ على عاتق الشاعر–الحبيب مهمّةُ إيقاظِ قدراتِ المرأة الكامنة والمغيَّبة وتنبيهها إلى السحر الذي أُعطيَ لها: "أنتِ الصغيرةُ كنقطةِ الذهب / تفكّين السحرَ الأسْود / . . . أنتِ البسيطة تبهرين الحكمة / العالَم تحت نظركِ سنابل وشجرُ ماء / والحياةُ حياةٌ والفضاء عرباتٌ من الهدايا" (٤٥–٤٦). أمّا بروتون فيُنيطُ هذه المهمّةَ بالفنّان بصورةٍ خاصّة، إذ على هذا الأخير أن يتبنّى أفكارَ المرأة بديلاً نهائيًّا لأفكار الرجل، مغلِّبًا إلى أقصى حدّ كلّ ما له علاقة بالنظام الأنثويّ للعالم كمقابلٍ ضديّ لنظامِ الرجل.[158]

لا بدّ من أن أشير إلى أنّ مرحلة *Arcane 17* هي مرحلةُ الحرب العالميّة الثانية (١٩٣٩–١٩٤٥) التي نُفِيَ بروتون أثناءها إلى أميركا الشماليّة بعد سقوط فرنسا في يد النازيّة وقيام حكومة فيشي.[159] وبالتالي، فإنّ هذه الأنثويّة المتطرّفة وهذا التشاؤم النهائيّ تجاه الرجل قد يكونان نابعَين من عيْشِ صدمة الحرب للمرّة الثانية، الأمر الذي عمَّق أكثر فأكثر يأسَه من حضارة الرجل الغربيّ التي قامت على المنطق والوعي والعقلانيّة وقِيَم الذكورة، والتي لم تستطع تجنُّب الحرب. هذا الموقف يتمسّك به بروتون في أحْلَكِ الظروف التاريخيّة إذًا، في "هذا الليل الكُلِّيِّ الظُّلمة،"[160] كما يقول، "آنَ استنتاجِ

---

[157] Cf. Ibid., 64.

[158] Ibid., 66-8.

[159] أنجزَ بروتون كتابه تحديدًا بين ٢٠ آب/أغسطس و٢٠ تشرين الأوّل/أكتوبر ١٩٤٤، أثناء رحلةٍ قام بها إلى جزيرة بونافانتور (Bonaventure) في شبهِ جزيرة غاسبيزيه (Gaspésie) جنوب شرق كندا، صحبةَ إليزا بِنْدهوف (Elisa Bindhoff، ١٩٠٦–٢٠٠٠) التي التقاها في نيويورك عام ١٩٤٣ وأصبحت زوجته فيما بعد.

[160] André Breton, *Arcane 17*, 75.

الفكرِ الذكوريّ إخفاقه في مجالِ العلاقات البشريّة على الصعيد العالميّ،" وعجزَه عن شقِّ طريقٍ غير طريق الهمجيّة والعنف والاقتتال. هذا الرجلُ هو نفسُه ذلك المصوَّر في قصيدة *الرسولة*،

والعريسُ فوق الخيل
فوق الدم
هائمٌ يُتمِّم عهد القتل
واصلاً الجبالَ بالجحيم
لَعْنَتُه تهدر في سلالته
يَقْتُل كبهيمةٍ ويَقْتُلُ كعاقل
يَقْتُل كباغٍ ويَقتُل كعادلٍ
يَقْتُل كمُخيفٍ ويَقْتُل كخائف (٢٦)

إنّ جدليّة المرأة كامنةٌ، من جهة أولى، في كونها أكبرَ ضحايا هذه العمليّات الحربيّة، ومن جهةٍ أخرى، في أنّ لا أحد غيرَها قادرٌ على إنقاذِ هذا العصر الهَمَجيّ.[١٦١] من هنا ضرورةُ إيقاظها وتنبيهها إلى قدراتها؛ من هنا ضرورة أن تعي رسالتها الخلاصيّة: "أن تفرض السلام وتميّز نفسَها تمييزًا راديكاليًّا وتتوصّل إلى فرضِ قِيَمِها،" على حدّ تعبير بوجور.[١٦٢]

لكنّ المرأة هنا، كما قلتُ أعلاه، هي ما تُشير إليه من جوهرٍ ومن حقائقَ كونيّة؛ هي "ليست أجمل ما في الطبيعة فحسب، بل أجمل ما في الرجل،" على حدّ تعبير الحاج.[١٦٣] فأنثويّةُ بروتون

---

[161] Ibid., 64.

[162] Michel Beaujour, « André Breton mythographe : ‹ Arcane 17 ›, » 226-7.

والحاج ليست ضدَّ الرجل بالمطلق، إنّما هي ضدّ ما آلَتْ إليه حضارتُه. والمرأة عندما تحرّر نفسها، تُحرّرُ أيضًا جلاّدها، تخلّصه من لعنة القتل العتيقة وتُحقّق بذلك ظروفَ وحدةٍ جديدة قِوامُها الحبّ.

وكما بروتون، فإنّ الحاج، بدوره، كتب قصيدته على مشارفِ الحرب الأهليّة اللبنانيّة،[١٦٤] الأمر الذي يعطيها رمزيّة أكبر ويجعلها حاملةَ رسالةِ خلاص. هذا ما تنبّه إليه المستعربُ الفرنسيّ جاك بيرك (Jacques Berque، ١٩١٠–١٩٩٥). في العام ١٩٧٧، وإثر قراءته *الرسولة*، بعث برسالةٍ إلى الحاج قائلاً: "إنّه لَحَرِيٌّ ببلادكَ، وبالعرب عمومًا، أن يصغوا إلى صوت الشاعر الذي يدعوهم إلى إعادة توحيد ما جُزّئ، وإلى الاستعانة بالوحدة ضدّ الانقسام، علّ هذا الدفاع عن الحنان يقنعهم، أو في الأصحّ – يُخضعهم لعودتهم هم."[١٦٥] هكذا يكون الحاج قد التقى – وإنْ افتراضيًّا – وبروتون في الظرف التاريخيّ العصيب نفسِه (الحرب) وفي الموقف الذي تبنّاه في مواجهة هذا الظرف (الأنثويّة المتطرّفة).

---

[١٦٣] أنسي الحاج، "أجملُ ما في الرجل،" *الأخبار*، ٣ نيسان ٢٠١٠، ٣٢.

[١٦٤] هناك شبهُ إجماعٍ بين المؤرّخين على أنّ الحرب الأهليّة اللبنانيّة بدأت في نيسان من العام ١٩٧٥. لكنّ أحداثًا دمويّةً كثيرةً سبقت هذا التاريخ، منذ أواخر الستّينات، ومهّدت للحرب. أبرزها اشتباكات أيّار ١٩٧٣ بين الجيش اللبناني والفدائيّين الفلسطينيّين الذين أصبح لبنان قاعدتهم الأساسيّة بعدما طُردوا من الأردن إثر ما عُرف بـ"أيلول الأسود" في العام ١٩٧٠.

[١٦٥] من رسالة جاك بيرك إلى الحاج؛ نُشرت أوّلاً في جريدة *النهار* في ١٦ كانون الأوّل ١٩٧٧، بعنوان "جاك برك قارئ أنسي الحاج: 'حريّ ببلدكِ الإصغاء إلى الشاعر'،" ثمّ جُمعت في: *أنسي الحاج، المتمرّد، الحالم، النقيّ: شهادات وأقوال* (بيروت: مؤسّسة جوزف د. رعيدي للطباعة ودار النهار للنشر، ١٩٩٥)، ١٥.

مع هذه القصيدة – التي دخل بعدها الشاعرُ مرحلةَ صمتٍ استمرّتْ، تقريبًا، طوال الحرب الأهليّة اللبنانيّة[١٦٦] – تنتهي المرحلةُ البروتونيّة في تجربة أنسي الحاج. في قراءتي لهذه المرحلة، حاولتُ أن أُبيّن أنّ المفاهيم الجماليّة (الجمال التشنُّجيّ، المدهش، الصدفة الموضوعيّة وسواها) هي مفاهيمُ حياتيّة في الوقت عينه، وأنّ الثورة السرياليّة عند بروتون، وعند الحاج من بعده، لم تكن مجرّدَ "ثورة أدبيّةٍ."

كذلك فإنّ أسلوب الشاعر ومُعجمَه ونبرته كلَّها اختلفت عمّا كانت عليه في المرحلة الأرتوديّة، وذلك بتأثيرٍ من حضور بروتون، شاعرًا ومنظِّرًا. وقد تبدّل كذلك موقفُ الشاعر وأحلامُه وطموحاته، إذ انتقل من اليأس إلى التفاؤل ومن الاستهجان إلى الابتهال ومن رغبةِ تفكيكِ الجسد وتزويغه إلى الحُلم بإعادةِ تشكيله في وحدةٍ جديدة، وذلك بقوّةِ الكلمة والحبّ. رأينا أيضًا كيف أنّ المرأة، في *ماذا صنعت بالذهب* وفي *الرسولة*، تضطلعُ بأدوارِ المرأة السرياليّة كلِّها؛ وبخلاف امرأة *الرأس المقطوع*، تنجح هذه المرأةُ في تخليص الشاعر من لعناته، مُعطيةً إيّاه مفاتيحَ عالمٍ جديد وحياة جديدة.

[١٦٦] انظر الهامش رقم ١٧٣، صفحة ٨٧.

الفصلُ الرابع

الباروديا الذاتيّة والبحثُ عن لغة

J’ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J’ai essayé d’inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J’ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d’artiste et de conteur emportée !

Rimbaud, « Adieu, » in *Une Saison en enfer*

الوداع إذًا... الصمت أو التراجع. الصمت أو اللغة. الانكفاء أو المصالحة. كلاهما أقوى. الشاعر لا ينتصر.

أنسي الحاج، "مأزق ما وراء اللغة"

علاوةً على هاجسِ الجسد وهاجسِ اللغة اللذين تشتركُ فيهما مرحلتا أنسي الحاج الأرتوديّة والبروتونيّة،[١٦٧] هناك سِمةٌ أساسيّةٌ تجمع تجربةَ أرتو بتجربة بروتون في نَظَرِ الحاج هي سمةُ الإخفاق. إذ إنّ كلَيهما أخفق في تحقيق ما يريد: انتهتْ تجربةُ أرتو بالاختناق؛ الجسدُ الذي حَلَمَ به "لم يُصنَعْ

[١٦٧] راجع الفصل الثالث، ٦٦–٦٧.

بعد، لأنّه لن يُصنَع،"[١٦٨] والعالم "الذي هاجمه بروتون وأراد تغييره لم يتغيّر."[١٦٩] فهل نجحَ الحاج حيث أخفَقَ كلٌّ من أرتو وبروتون؟ هل تحرّر من هاجسَيه الرئيسَين؟ بهدف الإجابة عن هذا السؤال، سأقدّمُ في هذا الفصل قراءةً في مجموعتَيه الشعريّتَين الثالثة والخامسة، *ماضي الأيّام الآتية*[١٧٠] و*الوليمة*.[١٧١]

تقفُ *ماضي الأيّام الآتية*، إذا أردْنا التزامَ الترتيب الكرونولوجيّ السليم، ما بين مجموعتَي *الرأس المقطوع* (١٩٦٣) و*ماذا صنعتَ بالذَّهَب، ماذا فعلتَ بالوردة* (١٩٧٠). ولئنْ كنّا نلحظُ فيها بدايةَ التحوُّل، فإنّه ليس بالأمرِ السهل إدراجُها في أيٍّ من المرحلتَين، وذلك لأنّ فيها قصائدَ تنتمي إلى المرحلة الأرتوديّة وأخرى إلى المرحلة البروتونيّة. هذه المجموعة، كما يُستشفُّ من عنوانها، تذهب في اتّجاهَين زمنيَّين متعاكسَين: واحدٌ يُشكّل رحلةً في ماضي تجربة الحاج وآخرُ يستشرفُ مستقبلَ هذه التجربة (الأيّام الآتية).[١٧٢] أمّا *الوليمة* فهي مجموعةُ الحاج الشعريّة الأخيرة، وقد نُشرت بعد مرحلةِ

---

[١٦٨] أنسي الحاج، "أنطونان أرتو: إحدى عشرة قصيدة،" ١٠٦.

[١٦٩] أنسي الحاج، "أندره بروتون: ثلاث عشرة قصيدة،" ١٠٦.

[١٧٠] أنسي الحاج، *ماضي الأيّام الآتية* (صيدا: المكتبة العصريّة، ١٩٦٥).

[١٧١] أنسي الحاج، *الوليمة* (لندن: رياض الريّس للكتب والنشر، ١٩٩٤).

[١٧٢] تنبّهَ عبده وازن إلى الموقع الذي تحتلّه هذه المجموعة كمحطَّةٍ بين مرحلتَين، معتبرًا أنّها "أشبهُ بـ'المرحلة الوسيطة' التي تلتقي فيها شعريّةُ اللعنة وشعريّة الخلاص أو النعمة في المعنى الصوفيّ والكينونيّ." ولئن كانت قراءتي للمرحلتين تختلفُ عن قراءة وازن، فإنّها تتّفق وإيّاها على هذا "الدور الوسيط" الذي تلعبه *ماضي الأيّام الآتية*. راجع: عبده وازن، "ماضي الأيّام الآتية،" جريدة *الحياة*، ٢٣ حزيران ٢٠٠٨، ١٦.

صمْتٍ استمرَّت حوالى تسعةَ عشر عامًا امتنع فيها الشاعرُ عن نشر أيّ مجموعةٍ شعريّة.[١٧٣] بدورها، شكّلت هذه المجموعة، كما *ماضي الأيّام الآتية*، محطّةً برْزَخيّة انطلق منها الحاج في تجربةٍ جديدة كلّيًّا حملتْ عنوان "خواتم."[١٧٤]

هاتان المجموعتان، كما سأُبيِّن، هما أكثرُ مجموعاتِ الحاج الشعريّة ذاتيّةً وأكثرُها وعيًا للفِعل الشعريّ وتساؤلاً حوله: فإذا كان الشاعرُ في المرحلة الأرتوديّة ذلك المراهقَ الملعونَ الذي يُصارعُ جسده، وفي المرحلة البروتونيّة ذلك العاشقَ المجنون والمفتون، فإنّه هنا أقربُ ما يكون إلى أنسي الحاج الشاعر، حيث تكادُ الذاتُ الشعريّة (persona) تتطابقُ وذاتَ الكاتبِ (author) في نصوصٍ

---

[١٧٣] لم يتوقّف الحاج كلّيًّا عن "نشر الشِّعر،" فقد نشر، في العام ١٩٧٨، ثلاثَ قصائد في مجلّة *مواقف* مؤرّخة في شباط ١٩٧٧، هي: "الحقيقة" و"المحطّات السابقة" و"أمضي." الأُولَيان تضَمَّنَتْهما *الوليمة* (الأولى بعنوان "سحقًا للشعراء!" والثانية بعنوان "إذا وعدتُكِ أيضًا") في حين أُسقطت الثالثة. أمّا قصيدة "ميلادُ إله جديد" من *الوليمة* فقد نُشرت أوّلاً في العدد الثاني من مجلّة *الناقد* (آب ١٩٨٨)، وهي مؤرّخة في خريف ١٩٨٧. هكذا تكون فترةُ امتناع الحاج عن نشر الشعر عشرَ سنوات فقط. أمّا آخرُ عملٍ شعريّ صدر له في كتاب فهو قصيدة *الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع* (١٩٧٥). راجع: أنسي الحاج، "ثلاث قصائد،" *مواقف* ١٠، العدد ٣٢ (كانون الثاني ١٩٧٨): ٤٧–٥٦؛ أنسي الحاج، "ميلاد إله جديد،" *الناقد* ١، العدد ٢ (آب ١٩٨٨): ١٨–٢٠.

[١٧٤] بدأ الحاج بنشر نصوصٍ نثريّة على شكلِ شذراتٍ ومقاطعَ متفاوتةِ الطول بعنوان "خواتم" في مجلّة *الناقد* في أيلول ١٩٨٨، واستمرَّ حتّى توقُّف المجلّة عن الصدور في آب ١٩٩٥. ثمّ أكمل هذه التجربة في جريدة *الأخبار* من العام ٢٠٠٦ حتّى رحيله في العام ٢٠١٤، بعنوان "خواتم III". آخرُ مقالٍ له في *الأخبار* نُشر في ٢٨ كانون الأوّل ٢٠١٣ بعنوان "ملامحُ امرأةٍ صاعدة." "خواتمُ" الحاج في *الناقد* جُمعتْ في كتابَين: *خواتم* (١٩٩١) و*خواتم ٢* (١٩٩٧) في حين لم تُجمَع "خواتم" *الأخبار* في كتابٍ بعدُ.

في قراءته للخصائص الشكليّة والأسلوبيّة لهذه التجربة الجديدة، يختارُ عبد القادر الجنابي مُصطلحَ "شقائق نثريّة" (واحدتُها "شقيقة") للإشارة إلى الشكل الأدبيّ لهذه الكتابات. راجع: عبد القادر الجنابي، "'خواتم': الشوط الثاني من التجربة،" في: *أنسي الحاج من قصيدة النثر إلى شقائق النثر: مختارات من شعره ونثره*، ٢٧–٣٣.

كثيرة. الشاعرُ هنا "كمُستيقظٍ بين سَكْرتَين،" كما يقول في قصيدة "كلُّ الحياة" من *الوليمة*.[١٧٥] لذا فإنّ قَوْل باسيليوس بواردي بأنّ الخيط المركزيَّ في شِعر أنسي الحاج هو خيطٌ ميتا–شعريّ،[١٧٦] يصحُّ على هاتَين المجموعتَين أكثر ممّا يصحُّ على غيرهما، ذلك أنّهما لا تشكِّلان مرحلةً جديدة تُضافُ إلى مرحلتَيه الآنفتَي الذكر، بل تفتحان هامِشًا يقفُ فيه الشاعرُ متأمِّلاً تجاربَه ومُستدعيًا محطّاتِها وهواجسَها وثيماتِها التي يحوّلها عن طريق الباروديا الذاتيّة (self-parody). حتّى إنّ بعض النصوص في هاتَين المجموعتين تتأمَّلُ في نفْسِها (self-reflexive)، كقصيدة "كلُّ الحياة" من *الوليمة*، مثلاً: "عذْبٌ هو التكرار. خصبةٌ هذه المسافة!" (*الوليمة*، ١٨)

وبخلافِ المجموعات الأخرى، حيث كان الشاعرُ غافلاً عن هموم "الأدب" وقضاياه، مأخوذًا بهمومٍ أكثر التصاقًا بالتجربة الحياتيّة و"الأوجاع الشخصيّة،"[١٧٧] نقعُ في *ماضي الأيّام الآتية* وفي *الوليمة* على هُمومٍ "إستيتيكيّة" وعلى معجم الأدب والنقد وقضاياهما، وإن كان هذا المعجمُ وهذه القضايا موظَّفةً في سياقٍ من الباروديا والسخرية هدفُه نفيُ "أدبيّةِ" التجربة، كما سأبيِّن أدناه.

في القسم الثاني من هذا الفصل، سأتكلَّم على فَهْم الحاج لمهمّة الشاعر ولماهيّة اللغة، وذلك انطلاقًا ممّا سأسمّيه "هاجس الاختناق،" وهو هاجس يمتدّ من *لن* ويعودُ بقوّة في *الوليمة*.

---

[١٧٥] أنسي الحاج، "كلُّ الحياة،" في: *الوليمة*، ١٧.

[176] Basiliyus Bawardi, “Unsī al-Ḥājj and the Metapoetic Text,” 36.

[١٧٧] انظر قصيدة "العاصفة،" في: أنسي الحاج، *ماضي الأيّام الآتية*، ٩–٢٢، بخاصّةٍ ١٤–١٥.

ألف. الباروديا الذاتيّة: النصُّ المتحوِّلُ والذاتُ الناجية

١. الخروج من الجحيم

إذا كان النصُّ الأصْل[١٧٨] في *لن* النصَّ الدينيّ (التوراة والإنجيل) بصورةٍ رئيسة، وفي *الرأس المقطوع* النصَّ الأسطوريَّ والأدبيَّ (بخاصّةٍ القَصص الشعبيّ)، فإنّ النصَّ الأصل في بعضِ قصائدِ *ماضي الأيّام الآتية* وفي كثيرٍ من قصائد *الوليمة* يتشكّلُ من نصوص الحاج في مجموعاته الشعريّة السابقة. من هنا أهمّيّةُ هاتَين المجموعتَين، إذ يُمكن أن تدلاّننا إلى موقفِ الشاعر من تجربته ومن المراحل التي اجتازها، ونعثرُ فيهما على نصوصِه واستعاراته وشخصيّاتِ قصائده وقد حُوّلتْ[١٧٩] ومُنحتْ حياةً جديدة. فالذاتُ الشعريّة هي نفسُها ذاتُ *لن*، مثلاً، أو ذاتُ *ماذا صنعتَ بالذهب*، لكنّها، في الوقتِ عينه، ذاتٌ متحوِّلةٌ تَعِي التحوُّلَ الذي طرأ عليها، وذاتٌ متعدّدة تعي تعدُّدها: "أنا من حريّة

---

[١٧٨] أستخدمُ مصطلحَي "النصّ الأصل" (hypotext) و"النصّ المتفرّع" أو "الثانويّ" (hypertext) كما وردا عند جيرار جينيت في كتابه *أطراس: الأدبُ درجةً ثانية* (Palimpsests: Literature in the Second Degree). هذان النصّان تجمع بينهما علاقةٌ من "التفرُّع النصّيّ" (hypertextuality) وهي "كلُّ علاقةٍ تجمعُ نصًّا (ب) إلى نصٍّ (أ) بحيث يكون النصّ الثاني مطعَّمًا بالنصّ الأوّل بطريقةٍ ليست طريقةَ التفسير (commentary)." راجع:

Gérard Genette, *Palimpsests*, 5-7.

[١٧٩] يميّز جينيت نوعَين من العلاقة التي تجمعُ النصَّ الأصْل بالنصّ المتفرّع: علاقةُ تحويل (transformation) وعلاقة محاكاة (imitation). *فإنيادةُ* ڤيرجيل (Virgil، ٧٠–١٩ ق. مـ.) و*عوليس* جايمس جويس (James Joyce، ١٨٨٢–١٩٤١) نصّان متفرّعان من النصّ الأصْل نفسِه الذي هو *أوديسة* هوميروس (Homer، القرن الثامن ق. مـ.). لكنّ الفارق بينهما كامنٌ في أنّ التحوُّل الذي يقود من *الأوديسة* إلى *عوليس* هو تحوُّلٌ مباشر وبسيط، بينما ذاك الذي يقود من *الأوديسة* إلى *الإنيادة* تحوُّلٌ غير مباشر ومعقَّد. ولئن كانت العمليّتان عمليّتَي "تحويل،" فإنّ جينيت يحتفظ للأولى فقط بهذا الاسم ويسمّي الثانية محاكاةً. راجع: Ibid., 5-6.

المِحْوَر / كلٌّ واحدٍ منّي جزيرةِ / وصحراء وإخوةٌ وأشرار / كلٌّ واحدٍ منّيَ صينٌ / ومصرٌ ويونان . .

."[١٨٠] وتتمسَّكُ بـ"زِئْبَقِيَّتها" التي تُحرّرها من الثنائيّات التقليديّة كالخير/الشرّ والسماء/الجحيم والعُمق/السطحيّة وغيرها،[١٨١]

. . . كلٌّ واحدٍ منّي واحد
بعمق الماء واستراحة الجنون
كلٌّ واحدٍ منّيَ له
ضوضاءُ الملائكة ورؤوس الشياطين
حلولٌ إرهابيّ وعصيانٌ أبديّ
كلّما دارتِ الأشياء دورة
كانوا فيها وراءها وأمامها
كلّما شوهدوا في مكان
شوهدوا في مكانٍ آخر. ("محور الزئبق،" ٣٥–٣٦)[١٨٢]

في قصيدة "العاصفة" التي تفتتحُ *ماضي الأيّام الآتية* وتحتلُّ القسمَ الأوّل منها (٩–٢٢)،[١٨٣] يستعيدُ الشاعرُ ماضيه العاصفَ كفصلٍ في الجحيم، كتجربةِ جنونٍ ومَرَضٍ على الطريقة الرَّمْبلديّة.

[١٨٠] أنسي الحاج، "محور الزئبق،" في: *ماضي الأيّام الآتية*، ٣٥.

[181] Cf. Gerald Macklin, “Madness and Modernity in Rimbaud’s *Saison en enfer*,” *Neophilologus* 95, no. 3 (July 2011): 383-4.

[١٨٢] أُنظرْ أيضًا القصائد التالية: من *ماضي الأيّام الآتية*: "أنا جميل،" ٨٧–٩٠، بخاصّةٍ ٨٨–٨٩؛ "ولدتُ تحت برج الأسد،" ١٠٠–١٠٤، بخاصّة ١٠٤؛ "إذا،" ١٢٠–١٢٣؛ "أهذا أنت أو القصّة،" ١٢٥–١٢٩؛ ومن *الوليمة*: "تعريف،" ١٣–١٥؛ "كلُّ قصيدة كلُّ حبّ،" ٤٥–٥٢؛ "أخاف أن أعرف،" ٥٨–٥٩؛ "الوليمة،" ١٢١–١٢٦، بخاصّةٍ ١٢٥.

منذ المقطع الأوّل من القصيدة، نقعُ على البِنية الثلاثيّة "أنا–هُم–أنتِ" التي تنتظم الكثير من قصائد الحاج في مختلف مراحل تجربته،

حين جُننتُ وقرّرتُ أن أضحَك
وحَمَلْتُ على ظهور النساء سريرًا
حتّى أصبحوا جميعًا يعرفون ما بي
وكانوا ينظرون إلى المَلِك فصاروا إلى الجَسَد
تلك القصّةُ
لو عادَ زماننا أيّتها الطالعة من الروايات لجعلتُها أثْمَنَ في الموت ("العاصفة،" ١١)

تجربةُ الجنون، من جهةٍ أولى، لم تتكلَّلْ بالموت، كما يتمنّى الشاعر، لكنّ الجنون، من جهةٍ ثانية، لم ينتهِ تمامًا، والذاتُ الناجيةُ تتأرجحُ في حالٍ وُسطى من اللعنة والخلاص، من الكُره والحبّ: "ما ذَكَرْتُه لا يُلغى / ما ذكرتُه لم يَمُت / لكنّه لم يُمِتني" ("العاصفة،" ١٥). هكذا نقع على تأويلَينِ ضدّيَّين ومتصارعَين للماضي: ما كان يراه الشاعرُ حُبًّا: "لم يَقُمْ حبٌّ إلاّ حُبّي" (١٤) صار يراه كُرهًا: "لم يَقُم إلاّ كُرهي" (١٥)؛ لذلك انضمَّ إلى الضاحكين الذين كانوا أعداءه في السابق. تتداخل في القصيدة ثيماتُ المرحلةِ الأرتوديّة وهواجسُها (الجنون، الجسد، التدمير، الكره، "التبذُّل في الألفاظ،" الجنس، "عادة الفراغ،" الثأر، اللعنة) بثيماتِ المرحلة البروتونيّة وهواجسها (الجمعُ بين المتناقضات،

---

[١٨٣] تنقسمُ *ماضي الأيّام الآتية* خمسةَ أقسامٍ هي: "العاصفة" (٩–٢٢)، "داناي والزئبق" (٢٣–٥٩)، "نمش الحظّ" (٦١–٧٢)، "شتاء اليدين" (٧٣–٩٦)، "الأيّام الآتية" (٩٧–١٣١).

الحبّ، الغناء، الافتتان بالمرأة، "فنون العزم والدهشة")، أمّا لحظةُ التحوُّلِ فكامنةٌ في العثور على المرأة واكتشافها عُضْوًا فعُضْوًا، ثمّ جسدًا مُكتملاً،

وبدأتُ أعثرُ على جسمكِ في النساء وعلى النساءِ فيكِ
وبدأتُ وأنا مضطجعٌ عليكِ أفقدُ عادةَ الفراغ
وبدأتُ وأنا أنتظركِ أكتشف أن يكون للمرأة فمٌ
أن تكونَ يدٌ
أن تكون امرأةٌ أن تكون
حركةُ الطيرِ حركةُ الفهدِ حركةُ الأفعى ("العاصفة،" ١٧–١٨)[١٨٤]

ليست "العاصفة" استعادةً لنصٍّ بعينِه بل لتجربةٍ كاملة هي تجربةُ الانتقال من "نظام القسوة" الأرتوديّ إلى "الحبّ المجنون" البروتونيّ، وهو انتقالٌ من الخوف إلى الحرّيّة ومن الانكفاء على الذات إلى الانفتاح على الآخَر. "العاصفة" هي إذًا هذه المسيرةُ بين التجربتَين؛ إنّها المطهرُ والحدُّ الفاصل.

في قصيدة "حاضر" من *ماضي الأيّام الآتية*، نعثر، كما في "العاصفة،" على هذا التأرجُحِ بين الماضي والمستقبل، لكنّ لحظةَ الحاضر تتكشف عندما يُعلن الشاعر: "بدأتُ بقولي: أخاف! وأقول الآن: هيّا" (*ماضي الأيّام الآتية*، ١٠٩). النصُّ المحوَّلُ هنا هو قصيدة "هويّة" التي تَفتتح *لن*. تبدأ هذه القصيدة بجملة "أخاف" المُكتفيةِ بذاتِها والتي تحتلُّ السطر الأوّل من المجموعة. يتردّدُ صدى هذه

[١٨٤] قارن هذا المقطع بقصيدة "الاتّحاد الحرّ" لبروتون، وراجع الفصل الثالث، ٥٥–٥٧.

الجملة في المجموعة كلِّها فيطوّقُ الذاتَ المُنهارةَ وهي تحاول الهرب أو الاختباء.[185] بذلك يُصبح زمنُ *ماضي الأيّام الآتية* زمنَ بدايةٍ جديدة: فبينما يدلُّ فِعلُ "أخاف" على حالٍ من الفرديّة (صيغة المتكلّم المُفرد) والخوف المقيم (صيغة المضارع) والمُطلَق (غيابُ التَّعْدِية)،[186] ويفرضُ، بالتالي، عجزًا واضطرابًا وارتدادًا إلى الوراء، تأتي صرخةُ "هيّا" كدعوةٍ مُطلَقَة إلى الانطلاق والتقدُّم والفِعل.

"هويّة" تشكّلُ أيضًا أحَدَ النصوص الأصْل في قصيدة "ميلاد إلهٍ جديد" من *الوليمة* (٣٤–٣٩). في الأولى يطرقُ الموتُ بابَ الرجل المحتجِز نفسَه في غرفته/جسدِه حيثُ "السقفُ ينحلُّ في [قلبه] والأرض لا مكانَ لها،" فيخاطبُه، آمِرًا إيّاه،

. . . قمْ! المصباح خادم ويدُك خادمة. (أضحكُ منّي) قم! هوذا أنا، البابُ يُطرَق.

الباب: هنا الموت. وجهُه وجهُ القَدَر وظهره الضياع. يُطرَق ولا ينتفض،
فهو يبقى.[187]

أمّا في الثانية، فالشاعرُ هو مَن يخاطب الموتَ هذه المرّة، متغلِّبًا على خوفه ومتحدّيًا إيّاه،

وأقولُ للموت الداخل:

---

[185] راجع الفصل الثاني، ٢٥–٢٧.

[186] إنّ السواد الأعظم من استعمالات فعل "خاف" في *اللسان* هي استعمالاتٌ متعدّية إمّا بمفعولٍ به ("خافَه") أو بحرف جرّ ("خاف منه"). راجع: *اللسان*، مادّة "خوف".

[187] أنسي الحاج، *لن*، ١٩–٢٠.

ادخلْ! لن تجد أحدًا هنا
غير بوّابةٍ مفتوحةٍ على الحبّ.
وحين يدخل الموت بجلاله العظيم
سينسى جلاله العظيم
وسينسى الموت!
. . . .
وسينتهي الموت!
ولن يعود الموت!... (*الوليمة*، ٣٨-٣٩)

هكذا نجدُ أنّ الذاتَ الناجية باتتْ أكثرَ تمسُّكًا بانتصارِ الحبّ: "أرفضُ وسأظلُّ أرفض البحث في فَشلِ الحُبّ،"[١٨٨] وأكثرَ استعدادًا للتخلّي عن "عاداتها" القديمة: "أطْرُدُ طيور الماضي وأُتلف الأَزهار السابقة، فالتي جاءتْ لا تليق بها عاداتي."[١٨٩] في قصيدة "يا شفير هاويتي" من *الوليمة* (٢٠-٢٨)، يُعلن الشاعر: "وأنا الكناريُّ الذي له مجدُ الحياةِ والموتِ طربًا" (*الوليمة*، ٢٧) مُلمِعًا في ذلك إلى *ماذا صنعتَ بالذهب، ماذا فعلتَ بالوردة*، مجموعتِه الشعريّة الرابعة التي يحملُ أحدُ قسمَيها عنوان "الكنارُ يُطلقُ النار على نفسه." هذا العنوان مستلٌّ، بدوره، من إحدى قصائدها ("ساقية تنحدر")، حيث يخاطبُ

[١٨٨] أنسي الحاج، "نمش الحظّ،" في: *ماضي الأيّام الآتية*، ٧٠.

[١٨٩] أنسي الحاج، "النحلة،" في: المصدر نفسه، ٥١.

الشاعرُ حبيبته بنبرةٍ مأسويّةً، وقد نضبتْ فيه الرغبةُ وانطفأتِ الحياة: "سافِري / حيث لا تسمعين صوتَ الكنار يُطلق النار على نفسه."[١٩٠]

٢. خيبةُ ما بعد اللَّعنة

لكنّ هذه الباروديا الذاتيّة التي تكشفُ عن انطلاقةٍ جديدة في تجربة الحاج، تكشفُ، من جهةٍ أخرى، عن خيبةٍ عميقة وعن وعْي مريرٍ بالسقوط: ". . . ويُخيَّلُ إليَّ، وقد جَمَعْتُ المتناقضات، أنّي لم أعُدْ أصلح حتَّى كاذبًا / (أو مبالِغًا) / وقد كنتُ أتوقّع وأتوقّع إلاّ هذا: أن أقعَ كسمكة القرش أنيقًا . . ." ("العاصفة،" ١١–١٢). فتجربةُ الجنون واللعنة، مهما كانت مؤلمةً، هي تجربةٌ عارمةٌ بالحياة والتجريب والتمرُّد، إذِ "المعاناةُ هي الحياةُ أيضًا،" على حدّ تعبير سوزان برنار في كلامها على تجربة رامبو في *فصل في الجحيم*، حيث تنتفضُ الذاتُ الجحيميّة رافضةً أن تتخلَّى عن نارِ لَعْنتها لصالح النِّعمة.[١٩١]

---

[١٩٠] راجع الفصل الثالث، ٦١–٦٢. وانظر أيضًا قصيدة "ساقية تنحدر،" في: أنسي الحاج، *ماذا صنعتَ بالذهب، ماذا فعلتَ بالوردة*، ١٢٣.

[191] « . . . la souffrance, c’est encore la vie. » Arthur Rimbaud, *Œuvres*, 464.

إنّ ثيمةَ اللعنة مركزيّة جدًّا في فَهمِ الحاج للشعر وللتجربة الشعريّة، فهو يُعَدُّ "واحدًا من 'الشعراء الملعونين' النادرين في الأدب العربي،" كما يقول أسعد خيرالله. راجع:

As‘ad E. Khairallah, review of *Eternité volante* by Ounsi El Hage, anthologie poétique établie et présentée par Abdul Kader El Janabi, *Banipal* 1, no. 2 (June 1998): 68.

ترجعُ ثيمةُ اللعنة إلى مقدّمة *لن*، ففي ختامها يُعلن الحاج: "قصيدةُ النثر – وهذا إيمانٌ شخصيّ قد يبدو اعتباطيًّا – عَمَلُ شاعرٍ ملعون. الملعون في جسده ووجدانه. الملعون يضيق بعالمٍ نقيّ، إنّه لا يضطجع على إرث الماضي. إنّه غازٍ. وحاجتُه إلى الحرّيّة تفوق حاجة أيٍّ كان إلى الحرّيّة. إنّه يستبيح كلَّ المحرّمات ليتحرّر." (أنسي الحاج، *لن*، ١٥) لكنْ، وبهدف فهم الدور الإيجابيّ الذي تلعبه اللعنة عند الحاج، لا بدّ من ردِّها إلى الشعر الفرنسيّ في

الخيبةُ عند الحاج يُمكن أن نردَّها إلى سببَين اثنَين: الأوّل هو شعوره بفقدان "الحياة الحقيقيّة،" بتعبير رامبو،[١٩٢] وتراجعِه إلى الشِّعر "الشعريّ"؛ والثاني هو وعيُه بإخفاقِ – أو، على الأقلّ، انحرافِ – المشروعِ الذي أطلقه ونظَّر له في مقدّمة/بيان *لن*، والذي شعارُه الرئيسيُّ الجنونُ وهدفُه "إعطاءُ قصيدة النثر ما تستحقُّ: صفةَ النوع المستقلّ."[١٩٣] هذا الوعي الذي يبدأ بالظهور في بعضِ قصائد *ماضي الأيّام الآتية* يصبح أشدَّ وضوحًا ومأْسَويّةً في *الوليمة*، بخاصّةٍ في قسمَيها الأخيرَين: "الهارب" و"الوليمة."[١٩٤] وهو وعيٌ تُظهِّره أيضًا نصوصٌ ومقالاتٌ عدّة للحاج سآتي على ذكرها أدناه.

أ. التجربةُ الحياتيّة ضدّ الأدب "الأدبيّ"

في قصيدة "الأيّام والعمالقة" من *ماضي الأيّام الآتية*، نقرأ،

القرن التاسع عشر وإلى بعض كتابات السرياليّين: وسمَ رامبو كتابَه *فصلٌ في الجحيم* بعبارةِ "يوميّات ملعون" (carnet de damné)، ونشرَ بول ڤيرلين (Paul Verlaine، ١٨٤٤–١٨٩٦) كتابًا بعنوان *الشعراء الملعونون* (Les Poètes maudits، ١٨٨٤) جمع فيه مقالاتٍ كان خصّصها للإضاءة على شعراء منسيّين من بينهم تريستان كوربيار (Tristan Corbière، ١٨٤٥–١٨٧٥) وستيفان مالاّرميه (Stéphane Mallarmé، ١٨٤٢–١٨٩٨) ورامبو. وقد استعاد بروتون في "بيان السرياليّة الثاني" "قضيّةَ اللعنة" ورأى أنّها راهنيّةٌ أكثر من أيّ وقتٍ مضى. راجع:
Arthur Rimbaud, « Une Saison en enfer, » in *Œuvres*, 212 ; André Breton, « Second Manifeste du surréalisme, » 138-9.

192 « La vraie vie est absente. » Arthur Rimbaud, « Une Saison en enfer, » 224.

١٩٣ أنسي الحاج، *لن*، ٨–٩، ١٣.

١٩٤ تنقسمُ *الوليمة* أربعةَ أقسامٍ هي: "يا شفير هاويتي" (٩–٥٢)، "سراح الليل" (٥٣–٨٩)، "الهارب" (٩١–١١٣)، "الوليمة" (١١٥–١٢٦).

أُحبُّ ذكرى الأزمنةِ العاملة، المغموسة، الضبابيّة، ذات العمالقة الذين مشَوا
مشَوا وهم لا يعرفون أنّهم سينتهون في كتاب.
هي أيّامٌ لم تكن أنبل منّا. وكانت تعرفُ أنّنا سنكون أنبلَ منها ونجهل مجدَ
بؤسنا وإيمان عبوديّتنا وفراغ حريّتنا ورجاء سقوطنا. ("الأيّام والعمالقة،" ٩٩)

أوّلُ ما يسترعي الانتباهَ في هذه القصيدة الانتقالُ من صيغةِ المتكلّم المُفرد في الجملة الأولى إلى صيغةِ المتكلِّم الجَمْع في الجملة الثانية، وذلك لأنّ الصيغة الثانية نادرةُ الاستخدام عند الحاج، لا نقعُ عليها، على امتداد كُتُبه الستّة، إلاّ في مواضعَ قليلةٍ. وإذا ما تذكّرنا أنّ مرحلةَ هذه المجموعة تتوازى ومرحلةَ ما سُمّي "أزمةَ مجلّةِ *شعر*" التي أدّت إلى توقُّفها عن الصدور في خريف العام ١٩٦٤،[١٩٥] يُمكن عندئذٍ أن نقول إنّ في "نا" الجماعة تلميحًا إلى شعراء مجلّة *شِعر* الذين "انتهَوا في كتاب" لأنّهم أصبحوا يرون أنفسَهم أنبلَ من تلك الأيّام المغموسة في الحياة.[١٩٦] فـ"الكتابُ" هنا استعارةٌ عن التكريس ونضوب الإبداع والثقافويّة (intellectualism) التي مَقَتها السرياليّون، بخاصّةٍ بروتون،

---

[١٩٥] حول الخلافات بين أعضاء مجلّة *شعر* والأسباب الأخرى التي أدّت إلى توقّفها عن الصدور في عهدها الأوّل (١٩٥٧–١٩٦٤)، انظر: جاك أماتاييس السالسي، *يوسف الخال ومجلّته "شعر"* (بيروت: دار النهار والمعهد الألماني للأبحاث الشرقيّة في بيروت، ٢٠٠٤)، ٨٥–٨٨. وانظر أيضًا:
ED De Moor, "The Rise and Fall of the Review *Shi'r*," in "Literary Innovation in Modern Arabic Literature, Schools and Journals," special issue, *Quaderni di Studi Arabi* 18 (2000): 86-8; Kamal Kheir Beik, *Le Mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine*, 99-115.

[١٩٦] تُذكّرنا هذه "النا" بافتتاحيّات مجلّة *شعر* المكتوبة بضمير المتكلّم الجمْع، وبعضُها يحمل توقيع الحاج. انظر، على سبيل المثال: أنسي الحاج، "الأسئلة المميتة،" *شعر* ٧، العدد ٢٧ (صيف ١٩٦٣): ٧–٨؛ أنسي الحاج، "التحدّي العظيم،" *شعر* ١٠، العدد ٣٨ (ربيع ١٩٦٨): ٧–٨. وقد لاحظتْ دنيا البادني رمزيّة هذا الضمير في افتتاحيّات المجلّة ودوره في التأسيس لما صار يُعرف بـ"جماعة *شعر*." راجع:
Dounia Abourachid Badini, « La Vie littéraire autour de la revue libanaise *Shi'r* (1957-1970), » *Middle Eastern Literatures* 13, no. 1 (April 2010) : 75n.

بينما "الأزمنةُ العاملةُ والمغموسة" استعارةٌ عمّا يسمّيه يوسف الخال، في محاضرته التأسيسيّة "مستقبل الشعر في لبنان" (١٩٥٧)، "التجربةَ الحياتيّة،" وهو المبدأ–المَطلب الذي وضعه شعراءُ مجلّة *شعر* في صُلبِ مغامرتهم الشعريّة.[١٩٧] كذلك لِنَعْتِ الأزمنة بـ"الضبابيّة" دلالةٌ كبيرة، إذ إنّه يشيرُ إلى انتهاء مرحلة اللاوعي والغموض والدخول في الوعي والوضوح الذي يَعدّه بروتون العدوَّ الأوّل للوحي. في قصيدة "أنا جميل" التي تسبقُ "الأيّام والعمالقة" في ترتيب المجموعة، يُطلق الشاعرُ وصْفَتَه الهِرْمِسيّة على الشكل التالي: "على ذِكري: ليَ من الأدوات الضباب ومن الضباب الأدوات" (*ماضي الأيّام الآتية*، ٨٨). استعارةُ الضباب والبُعدُ الهِرمسيّ لتجربة الحاج سأعود إليهما أدناه.

أمّا "العمالقة" فيذكّروننا بقصيدةِ "المهرِّج" من *الرأس المقطوع* حيث يتمنّى الشاعرُ–المهرّجُ الموتَ "للعمالقة المضمَّدين بالنساء . . . ."[١٩٨] هكذا تحنُّ الذاتُ إلى أزمنتها المفقودة: على الصعيد الجماعيّ، كعضوٍ في جماعة *شعر*، وعلى الصعيد الفرديّ، "أيّامَ" كانت تُصارعُ حُكمَ الكتابِ بغريزة الجسد. ذلك أنّ الزمنَ الحاضر، زمنَ ما بعد اللعنة، هو زمنٌ عاجز فَقَدَت فيه حِقدها الذي اختفى "طائرًا كملاكٍ مأمورٍ فجأةً بالعودة" ("الهارب،" في: *الوليمة*، ٩٥) ولم يبقَ لها إلاّ الخيبة: "يا لها حكايةً لا تعرف السكينة! قبل أن أَخيب، كنتُ أحمل لعنتي. وقبل اكتشاف اللعنة، كنتُ جزيرةً لا تُطاق، جزيرة

---

[١٩٧] يوسف الخال، "مستقبل الشعر في لبنان،" في: *عهد الندوة اللبنانيّة: خمسون سنة من المحاضرة* (بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٩٧)، ٣٣٧–٣٤٤، بخاصّةٍ ٣٤٤. انظر أيضًا: أنسي الحاج، "الأسئلة المميتة،" ٨؛ أدونيس، "حول 'قصائد في الأربعين' وحملة التزوير والاستغلال،" *شعر* ٥، العدد ١٨ (ربيع ١٩٦١): ١٧٦؛ خالدة سعيد، "يوسف الخال: بيان الشعر الحديث،" في: *يوتوبيا المدينة المثقّفة* (بيروت: دار الساقي، ٢٠١٢)، ٣٥–٣٨.

[١٩٨] راجع الفصل الثاني، ٤٢–٤٤. وانظر القصيدة في: أنسي الحاج، *الرأس المقطوع*، ٥٥–٦٣.

من الشفافيّة والانخطاف. وبعد الخيبة لم يبقَ شيء. أشبَهُ بموتِ ما بعد الموت" ("كلُّ الحياة،" في: *الوليمة*، ١٧).

إنَّ التمسُّك بالتجربة الحياتيّة الأصيلة كبديلٍ ضدّيّ للشعر "الشعريّ" – "الذي يرفعون له القبّعات، يضعونه في الكتب المدرسيّة، يبثّونه الأحبّة، يبثّونه من الإذاعات"[١٩٩] – ثيمةٌ مركزيّةٌ في *ماضي الأيّام الآتية* و*الوليمة* وفي كثيرٍ من كتاباتِ الحاج النثريّة ومقالاته/بياناته في *شعر*.[٢٠٠] الشاعرُ، في كلتا المجموعتَين، يتبرّأُ من كونه شاعرًا، فـ"الشعر التامُّ نسيانُ الشعر،" كما يُعلن في "تعريف" (*الوليمة*، ١٤). في "اللحظة حرير وحجر" يخاطبُ حبيبته: "لا أذكُرُ كتبتُ لكِ كلمةَ شِعر: كلُّ هذا كان تقليدًا لطعمكِ الجسديّ. . . . لم أؤلّف لكِ كلمة" (*ماضي الأيّام الآتية*، ٥٦). وفي قصيدة "نهر الحياة من وسطه" (*ماضي الأيّام الآتية*، ٨١–٨٤) الحافلةِ بالإشارات الميتا–شعريّة، نعثرُ على انتقالٍ مفاجئ من الأنا إلى ضمير المتكلّم الجمْع يذكّرنا بقصيدةِ "الأيّام والعمالقة": ". . . لتكنْ لكَ ثقةٌ تامّة، فالذي فيكَ ينتظر زبونًا من غيمة. ونحن نأتي من الشوارع، من المدارس، من البنايات ... مرّةً أطلعتُ ابنَ عربٍ على السرّ فانقطع عن الأنين وبخْشَشَ مكتبته الشعريّة" (٨٢). جليّةٌ ههنا السخريةُ السوداء – التي تذكّرنا بسخرية أبي نؤاس ويتردّدُ صداها في كثيرٍ من قصائد *ماضي الأيّام الآتية* – من "الشاعر العربيّ" المنفصل عن الحياة الحقيقيّة، بينما رفاقُ الحاج طالعون من قلب الحياة ونَبَض

---

[١٩٩] أنسي الحاج، "مأزق ما وراء اللغة: سوقاء، للدكتور الياس عوض،" *شعر* ٨، العددان ٣١ و٣٢ (صيف وخريف ١٩٦٤): ١٣٠.

[٢٠٠] أُنظر، مثلاً: المرجع نفسه؛ أنسي الحاج، "الأسئلة المميتة،" ٨.

المدينة، "من الشوارع والمدارس والبنايات."[٢٠١] يُضاعف من هذه السخريةِ اللغةُ المتأرجِحَةُ بين معجمٍ رفيعٍ و"شعريّ" (الأنين، مثلاً) وآخر عامّيّ يقرب من السوقيّة و"لا يصلحُ،" من وجهةِ نَظَرٍ تقليديّة، للتعبير الشعريّ (ابن عرب، بَخشَشَ)، وهي ظاهرةٌ معجميّة أساسيّة عند الحاج منذ *لن*.[٢٠٢]

ب. <u>الإرهابُ الضدّيّ والسخريةُ السوداء</u>

سببٌ آخرُ للخيبة في هاتَين المجموعتَين يتمثّلُ في شعورِ الحاج بإخفاق مشروعِه الشعريّ وسيطرةِ الزّيف والفساد، فـ"الذين هُم يجب أن يُقتَلوا، سرقوا منّا المفتاح وقَتَلوا / وبعدما زيّفوا الخَلْق، ها قد زيّفوا القتل،" كما نقرأ في قصيدة "الهارب" (*الوليمة*، ٩٥). هذه القصيدة تشكّلُ تمهيدًا لقصيدة "قمر الشعر" (٩٦–١٠١) حيث يتّضحُ أنّ ضميرَ الغائب الجمْع (هُم) عائدٌ إلى الشعراء التقليديّين: "أشعارُهم سهولٌ وسيعةٌ ومفرداتهم أغْزَرُ من ثَمَر القطاف. / ينزلون كالأمطار ويحصدون كالآلهة / وحروفهم تلمع كزنودِ الحطّابين" (٩٦). يحسدُ الحاج هؤلاءِ الشعراء لقوّتهم وطلاقتهم وخِصب لغتهم، ذلك أنّ لا مشكلةَ لديهم مع التعبير، بينما هو يعاني الحُبسةَ والعجز: "وصرتُ أرى ما أراه، فأراه / وحين أريدُ أن أكتبه / يبقى وراء عينيَّ" (٩٧). ثمّ يُطالعنا الانتقالُ المفاجئ من الأنا إلى ضمير المتكلّم الجمْع،

---

[٢٠١] أُنظرْ أيضًا القصائد التالية: من *ماضي الأيّام الآتية*: "نمش الحظّ،" بخاصّة المقطع V، ٧٠؛ "الأفكار التي تجيء إلى النوم،" ٧٣–٧٥؛ "أنا جميل،" ٨٧–٩٠؛ "السلام لجميعكم،" ٩٥–٩٦؛ "ملاّحو الخيال وصلوا"، ١٠٥–١٠٨؛ ومن *الوليمة*: "سحقًا للشعراء،" ٨٢؛ "قمر الشعر،" ٩٦–١٠١، بخاصّة ٩٦–٩٧؛ "الوليمة،" ١٢١–١٢٦، بخاصّةٍ ١٢٥.

[٢٠٢] حول التجديد المُعجميّ عند الشعراء الحديثين واستعمالهم المفردات العامّيّة، راجع:
Kamal Kheir Beik, *Le Mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine*, 133-45.

وكما قلتُ أعيد:
إرهابُنا تحقّق ضدّنا
إرهابُنا نحن الصدّيقين
نحن العصافير المستقيمي الفتنة
تحقّق ضدّنا،
زُوِّرَتْ براءتُنا
اختُلست أختامنا
وما خلقناه كأُعجوبة
تجمّعتْ عليه المسوخ
يتقدّمها الخنزير البرّيّ متوَّجًا بتقاليده. (١٠٠)

يتشكّلُ النصُّ الأصْل هنا من نصوصٍ كثيرة، منها قصيدةُ "محور الزئبق" المذكورةُ أعلاه، وقصيدة "الخنزير البرّيّ" من *الرأس المقطوع*، علاوةً على المقطع XI من قصيدة "الحبّ والذئب، الحبّ وغيري" من *لن*، ونصوصٍ أخرى لا مجالَ لاستدعائها كلِّها.[٢٠٣] الصدّيقون والعصافيرُ المستقيمو الفِتنةِ كنايتان عن الشعراء الحديثين الذين يقف الحاج إلى جانبهم في مواجهةِ "الخنزير البرّيّ" الذي كان قد جعل منه في *الرأس المقطوع* استعارةً عن الشاعر التقليديّ، داعيًا له أن ينفجر.[٢٠٤] أمّا "ما خلقناه كأعجوبةٍ"

---

[٢٠٣] أُنظر قصيدة "الخنزير البرّيّ" في: أنسي الحاج، *الرأس المقطوع*، ١٠–١٢، وانظر المقطع XI من "الحبّ والذئب، الحبّ وغيري،" في: أنسي الحاج، *لن*، ٩٩–١٠٠.

[٢٠٤] في مقالته "أنسي الحاج والنصّ الميتا–شعريّ: كتابةُ الهَجِين،" يقدّم باسيليوس بواردي تحليلاً لقصيدة "الخنزير البرّيّ،" لكنّه يقعُ في بعض التناقضات الأساسيّة، فهو يرى، حينًا، "أنّه من الممكن أن نعدَّ الخنزير البرّيّ شاعرًا

فكنايةٌ أخرى عن قصيدةِ النثر،[٢٠٥] ذلك أنّ هذا النوع الأدبيّ الجديد ينطوي، مُنذ اكتشفَه بودلير وحاول كتابته، على بُعْدٍ عجائبيّ[٢٠٦] في أنّه يُخرجُ الشيءَ من نقيضه (الشعرَ من النثر) ويجمعُ "بين الفوضويّة لجهةٍ والتنظيم الفنّيّ لجهةٍ أخرى،" ومن هذه الوحدة بين النقيضَين، "تنفجر ديناميكيّةُ قصيدة النثر الخاصّة."[٢٠٧] كنايةُ الأعجوبة هذه يستعيدها الحاج في نصٍّ بعنوان "أدعو الكتابة إلى وليمة الخلاص،"

من نوعٍ آخر – شاعرًا يحلمُ الحاج بأن يكونَه،" ويرى حينًا آخر أنّ الخنزير البرّيّ هو "الشاعرُ التقليديّ" الذي يمقته الحاج ويزدري تقاليده! راجع:

Basiliyus Bawardi, "Unsī al-Ḥājj and the Metapoetic Text," 38, 41-2.

[٢٠٥] راجع الفصل الثاني، ٣٧–٣٩.

[٢٠٦] في رسالةٍ وجَّهها إلى صديقه الشاعر أرسين أوساي (Arsène Houssaye، ١٨١٥–١٨٩٦) مرفقةً بقصائدَ نثرٍ له جُمعت بعنوان *سوداويّة باريس: قصائدُ نثرٍ صغيرة*، يتساءل بودلير تساؤلَ العارِف: "مَن مِنّا لم يحلم، في أيّامِ طموحه، *بأعجوبةِ* نثرٍ شعريّ، مُمَوسقٍ بلا إيقاعٍ ولا قافية، طيّعٍ ومتراطمٍ بما فيه الكفاية للتكيُّفِ مع اختلاجاتِ النَّفْس الغنائيّةِ وتموُّجات الأفكار الشاردة وقفزات الوعي الفُجائيّة؟" (الإمالة مضافة)

وقد استشهد الحاج بجملةٍ من هذه الرسالة في مقدّمة *لن*، والمرجَّحُ أن يكون قد استلَّها من كتاب سوزان برنار، *قصيدة النثر من بودلير إلى أيّامنا*، الذي يشكّل المصدرَ الرئيس في المقدّمة، ذلك أنّ اختياره يتطابق بالكامل واختيارَها. راجع:

Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, 109.

وانظر رسالة بودلير إلى أوساي في:

Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris: petits poèmes en prose* (Genève : Pierre Cailler éditeur, 1948), 13-4.

[٢٠٧] أنسي الحاج، *لن*، ١٢– ١٣. وقارن ذلك بمفهوم رامبو لقصيدة النثر في:

Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, 153ff.

يشكّل بيانًا تأسيسيًّا ثانيًا لقصيدة النثر في العربيّة بعد بيان *لن*.[٢٠٨] في هذا النصّ، يشبّه كتابةَ قصيدة النثر بـ"العمليّة الخيميائيّة السحريّة التي تشتقُّ الشيءَ من خصمه والنبل من الوحل والوجود من العدم والجمال من الغياب."

لكن، لو لم يكن هناك إرهابٌ في البدايةِ لما كان هناك "إرهابٌ ضدّيّ." هذا ما يعيه الحاج تمامًا، وهذا تحديدًا مصدرُ عذابه وشعوره بالذنب. فهو يدرك أنّ أزمته ليستْ فقط بسبب المسوخ ومزيِّفي/مزيَّفي الخَلْق، إنّما هي أزمةٌ ذاتيّة، عضويّة، نابعةٌ من صلبِ مشروعِه نفسه. هذا ما سأحاول أن أظهره عبر تحليل قصيدة مركزيّة في *ماضي الأيّام الآتية* هي "السلامُ لجميعكم" (٩٥–٩٦).

يغيبُ في هذه القصيدة ضميرُ المتكلّم الجمْع وتحلُّ الأنا محلَّه، فتبدو الأزمةُ بذلك أكثرَ ذاتيّةً منها في "قمر الشعر،" حيثُ إلقاءُ اللومِ على الآخَرين (هُم) حينًا، والتستُّرُ بِهِم (نحن) حينًا آخر، وحيثُ يتحقّق "الثأرُ" من الخنزير البرّيّ عن طريقِ اللجوء إلى فكرةِ البعث المسيحيّة[٢٠٩] والتماهي بين صورة الشاعر وصورةِ المسيح: "وأنا كلّما قتلني الخنزيرُ البرّيّ / أقوم في الشهر الثالث / أو أقومُ في اليوم الثالث / لمجدِ النورِ ولأجل الظلال" ("قمر الشعر،" ١٠٠–١٠١).

---

[٢٠٨] أُلقِي هذا النصُّ في افتتاح "مؤتمر قصيدة النثر العربيّة وأسئلتها" الذي نظّمه برنامج أنيس المقدسي للآداب في الجامعة الأميركيّة في بيروت (١٩–٢١ أيّار ٢٠٠٦)، ونُشر كاملاً في جريدة *النهار* في ٢٢ أيّار ٢٠٠٦. راجع: أنسي الحاج، "أدعو الكتابة إلى وليمة الخلاص،" *النهار*، ٢٢ أيّار ٢٠٠٦، ١٢.

[٢٠٩] لا نعثر في أعمالِ الحاج الشعريّة، قبل *الوليمة*، على أَثَرٍ لفكرة البعث التمّوزيّة (أو المسيحيّة) التي ألهمت معظم الشعراء الحديثين. حتّى إنّ الحاج، في *لن*، يقف ضدَّها تمامًا. انظر، بصورةٍ خاصّة: أنسي الحاج، "حالة حصار" و"الحبّ والذئب، الحبّ وغيري،" في: *لن*، ٣٦، ٨٢.

تبدأ "السلام لجميعكم" (٩٥–٩٦) بالاعتراف التالي: "أدخلتُ الدبَّ إلى كرمي وعلَّمْتُه الإعرابَ، فقاسَمَني العِلْمَ بأنَّ آفةَ العِلمِ نسيانُ الجهل" (٩٥). هناك مَثَلان محوَّلان هنا: الأوّل مَثَلٌ شعبيّ: "جابِ الدبّ لكرمُه،"[٢١٠] يُقال عندما يكون الإنسانُ مسؤولاً عن تعاسته، والآخر مثَلٌ عربيّ: "آفةُ العِلمِ النسيانُ،"[٢١١] يقلبُه الحاج رأسًا على عقب إذ يضيف النسيانَ إلى الجهل، فتصبحُ آفةُ العِلم لا في أنّه يُنتَسى، كما هو معنى المَثَل في الأصل، بل في أنّه يُنسي المتعلِّمَ جهلَه السابق، وهو موقفٌ يذكّرنا بموقف الشاعر في قصيدة "الأيّام والعمالقة." كذلك نلاحظُ الجِناس التامَّ بين كلمة "العِلم" الأولى التي بمعنى الحقيقة البديهيّة (fact) وكلمة العِلم الثانية التي بمعنى التعلُّم أو المعرفة (knowledge).

"الدبُّ،" في الأصل، هو الخطرُ المُحْدِق بالكَرْم. لكن، من منظارٍ ميتا–شعريّ، وفي سياقِ هذه القصيدة، يُمكن أن يُقرأ ككنايةٍ عن اللاوعي والعفويّة في التعبير (أو الأوتوماتيكيّة، بلغةِ السرياليّين). فهذا الدبُّ هو "دبُّ الشعر، دبّ الفكر، دبّ الفم ما أن يتحرّك. دبّ الوجود سيّدتي" ("السلام لجميعكم،" ٩٥). "الإعرابُ،" في المقابل، يُمكن أن يُقرأ كنايةً عن الوعي الجماليّ واللغةِ الشعريّة الرفيعة ذاتِ القواعدِ السليمة. فالإعرابُ، لا الدبّ، هو الخطرُ الحقيقيُّ إذًا. والمسؤول الأوّل عن فساد الكرم هو الشاعر، لأنّه هو مَن أدخل الدبَّ إلى كرمه وعلّمه الإعراب، فأفسَدَ الدبَّ والكرمَ معًا. "الكَرمُ" كنايةٌ عن التجربة الجوّانيّة، الفرديّة، الأصيلة، التي "تُفسدها" القواعدُ والقيود المُسبَقة لأنّها تُفقدها قوَّتها وصدقها وزخمها الأوّل. لذلك يصون الشاعرُ كرمَه/تجربتَه من كلِّ ما لا يشبهه: "أقول

[٢١٠] أُنظره في: أنيس فريحة، معجم *الأمثال اللبنانيّة الحديثة* (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ٢٣٤.

[٢١١] أُنظره في: أبو الفضل الميداني، مجمع *الأمثال*، تحقيق محمّد محيي الدين عبد الحميد (القاهرة: مطبعة السنّة المحمّديّة، ١٩٥٥)، ٥٩/١.

سيّدتي لأنّي أريد أن أوجّه الكلام إلى أحدٍ، و 'يا سيّدتي' أسرع للأُذُن. أمّا الحقيقة فيا سيّدتي لا تدخل إلى كَرمي" (٩٥).

ثمّ نقرأ،

> أكانت عندي مهمّة ولم أُنفّذها؟ لا أعرف ماذا أضعت. أهو أبي؟ أجعْ كلبكَ تتبعه: أجعتُ كلبي ضيَّعتُه. احتوتني نساء وأعمدةٌ طويلة ولم تحتوني حتَّى كلمة براحةٍ حتّى النهاية. الأساطير، شأن الرموز، بعيدة عن الهدف شوطًا أو شوطين، والصورة كالتشبيه كالصمت بَشِعَة. الصرخة والهمس مغروران. دَخَلَ الدبّ إلى الكرمِ أفسدهُ وانفسد. (٩٥–٩٦)

الكلمةُ–المفتاح في هذا المقطع هي: "كلمة." ذلك أنّ معاناة الشاعر وحَيْرته ناتجتان عن عدم عثوره على كلمةٍ "تحتويه" وتستجيب لرغبته في التعبير. فمن جهةٍ أولى، هو رافضٌ الأساليبَ البلاغيّة التقليديّة التي تتيحُها اللغة (الصورة والتشبيه)، وهو، من جهةٍ ثانية، غيرُ قادرٍ على التعبير بما يخرجُ على اللغة (الصرخة والهمس). وهذا المأزقُ هو ما دفع به ربّما إلى أن يعلّم الدبّ الإعراب.

لكنّ اللافت في هذه القصيدة هو أنّ الأنا لا تتخلّى لحظةً واحدة عن لعبة التشفير والباروديا المخرِّبة[٢١٢] والسخريةِ السوداء (l’humour noir) التي تنبع من السياقاتِ المبتورة والأسئلةِ المفاجئة التي إمّا لا نعثرُ على أجوبةٍ عنها، أو نعثر على أجوبةٍ لا تناسبها، الأمر الذي يضاعفُ حَيرة القارئ إزاء تهكُّم الأنا.

---

[٢١٢] "أجِع كلبَكَ تتبعْه" تحويلٌ لمَثَلٍ عربيّ أيضًا، أصلُه: "أجِعْ كلبَكَ يتْبَعْكَ." أُنظره في: أبو الفضل الميداني، مجمع *الأمثال*، ١/١٦٥–١٦٦.

تبلغُ الباروديا الذاتيّة ذروتها في استعادةِ الحاج استعارةَ الغلام ولفافة الاستمناء الكبيرةِ في قصيدة "الفَيْض" التي مرّت معنا في الفصل الثاني،[٢١٣]

كفى.
ممنوعٌ الدخول.
الغلامُ الذي حين أطلَّ أشعلَ لُفافة الاستمناء الكبيرة، استمنى ويستمني هذا كلُّ شيء. علّمَ الدبَّ الإعرابَ فشاركه الاستمناء. ("السلام لجميعكم،" ٩٦)

هكذا تنتقلُ النبرةُ فجأةً من الاعتراف إلى النَّهي. فالغلام انتصرَ على الخطر المُحدق به وأعاد الأمور إلى نصابها عبر استدراج الدبّ إلى طريقته: الاستمناء. لذلك نجدُ الشاعرَ يستعيدُ كلمةَ السرّ السرياليّة، "تغيير الحياة وتبديل العالم،" ويرفضها: "لا تغيير الحياة ولا تبديل العالم. السقوط والفوضى. التفكّك والانحذاف. التكرار والدورة. أقولُها بسطحيّتها" (٩٦). فالتغييرُ المزدوج الذي استلهمه بروتون من ماركس ورامبو وجعل منه الحُلمَ السرياليّ الأوّل،[٢١٤] يعني، في السياق السطحيّ المتهكِّم، فسادَ الكرم! والشاعرُ لا يُريد أن تتغيّرَ "عاداتُه" إلى الأسوأ.

يُنهي الشاعر قصيدته بباروديا "سطحيّة" أخرى لعنوانها: "السلام لجميعكم" عبارةٌ يكرّرُها الكاهنُ مرارًا في القدّاس المسيحيّ طالبًا السلامَ للمشاركين في القدّاس. هؤلاء يردّون له السلام بعبارة: "ومع روحك." العنوان يدلُّ إذًا على معاناة الأنا وطَلَبِها السلامَ، وعلى انكشافها (ضمير المتكلّم المفرد

[٢١٣] أُنظر تحليل القصيدة في الفصل الثاني، ٣٧-٣٩.

[٢١٤] راجع الهامش رقم ١٤٩، صفحة ٧٩.

وحيدًا في مواجهة ضمير المخاطَب الجمْع الذي لا تنكشف مرجعيّتُه على امتداد سياق القصيدة) واعترافها أمام الجميع علَّها تتحرَّر من ذنبها الذي يؤرّقها. فتحويرُ العنوان ليصبح: "سلِّموا على الجميع،" لا يشير فقط إلى تَحرُّر الأنا من هذا الذنب، بل إلى إنكارها موقفَها السابق بالكامل!

تنفي الأنا أزمتها إذًا باللجوء إلى الباروديا والعَبَث اللذين يمكّنانها من الانتقال من أقصى الضعف إلى أقصى القوّة، من الاعتراف النادم إلى التهكُّم الساخر، فتقلِبُ الأدوار وتحتفظُ بعصمتها عن الألم على الرغم من إدراكها أنّ "الكرمَ انفسد" ("السلام لجميعكم،" ٩٥). هذا النفي يضاعف من السخرية السوداء، ذلك أنّ هذه السخرية تنبعُ، كما يقول بروتون مُستشهِدًا بفرويد، من أنّ الأنا "ترفض أن تُمَسَّ وأن تُفرَضَ عليها عذاباتُ الحقائقِ الخارجيّة، وترفض كذلك أن تسلِّمَ بأنّه في إمكان صدمات العالم الخارجيّ أن تلمسها؛ وأكثر من ذلك، هي تُظهِرُ لنا أنّها تستطيع تحويل هذه الصدمات فُرَصًا لِلَّذّة."[٢١٥]

لم تستطع الخيبةُ في *ماضي الأيّام الآتية* أن تنال من الشاعر، فَقَدْ واجَهَها بالسخرية والتوتُّر والضباب والفتنة التي "[يرشّها] كالعادة في الإعجاب والراحة والأمن والثقة."[٢١٦] إلاّ أنّ هذه الخيبة عادتْ وتمكَّنت منه في *الوليمة*، حيثُ نجده تعِبًا ومهزومًا وعاجزًا ومجرَّدًا من سلاحِ السخرية: "هذا الهبوط... / لا كشيءٍ قديم، بل كشيءٍ من المستقبل. / في الغد، الجديد هو عجز، كأنّه" ("غد،" في:

[215] André Breton, *Anthologie de l’humour noir* (Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1966), 15.

هذه السخريةُ السوداء التي امتدحها السرياليّون، بخاصّةٍ بروتون وأراغون (Louis Aragon، ١٨٩٧–١٩٨٢)، أساسيّةٌ جدًّا في مجموعاتِ الحاج الثلاث الأولى، بينما تغيب في أعماله الشعريّة اللاحقة.

[٢١٦] أنسي الحاج، "أنا جميل،" في: *ماضي الأيّام الآتية*، ٨٨.

الوليمة، ١٠٢). هكذا تنقطعُ الجملةُ وتغزوها المساحاتُ البيضاء وعلاماتُ الحذف، كأنّ الكلمات قد أُفرغت من طاقتها التخريبيّة المُزَعزِعَة ودخل الشاعرُ في النوم الذي يطلبه: "وهذا التعب الغامر... خذْني. النوم يا إلهي!" ("غد،" ١٠٣)[٢١٧]

---

[٢١٧] ثيمةُ النوم كوسيلةٍ للنسيان والهرب من الوعي حاضرةٌ بقوّة في *الوليمة*. انظر، على سبيل المثال، القصائدَ التالية: "ميلاد إله جديد،" ٣٤–٣٩، بخاصّةٍ ٣٥؛ "الأوّلون آخِرون،" ٦٠؛ "قمر الشعر،" ٩٦–١٠١، بخاصّةٍ ٩٩؛ "منتهى الواقعيّة،" ١٠٧.

باء. البحثُ عن لغة: بين حافَّتَي الاختناق والجنون

١ . هاجسُ الاختناق

يُطالعنا في *الوليمة* هاجسٌ أساسيٌّ في تجربة أنسي الحاج، ألا وهو "هاجسُ الاختناق."[٢١٨] ولئن أبعَدَ الشاعرُ عنه هذا الهاجسَ منذ قصيدةِ "تعريف" التي افتتحَ بها مجموعته: ". . . ولكن لا شيء يَخْنقني / لأنّ غرفتي بلا جدار / ومعلَّقةٌ بين الأرض والسماء" (*الوليمة*، ١٤)، فإنّه عاد واستسلم له في النهاية. هكذا تنتهي "الوليمة،" وهي القصيدةُ التي تَختتمُ مجموعته الأخيرة وتمنحُها عنوانَها، بالمقطع التالي،

أغلِقوا عليّ الباب
سيظلُّ بيني وبينه فاصلُ كلمة
ولن أقولها لأفتحه.
سأختنق
فهذا هو الأفضل
هذا هو الشعر
والجواب
والوحش الذي لا يعيش
إلاّ على الطريق التي سيسلكها
كلُّ من يختنق في ما بعد

---

[٢١٨] أُنظر المواضع التالية من *الوليمة*: "كلّ الحياة،" ١٦؛ "ميلاد إله جديد،" ٣٥، ٣٧؛ "قمر الشعر،" ١٠٠؛ "لو كنتَ مكاني،" ١٠٨–١٠٩.

عِوَضَ أن يختنق وينجو
قَبْل أن يُولَد!... ("الوليمة،" ١٢٦)

في هذا المقطع، ينفي الحاج بدايته الثانية، وشعارها السرياليّ "غرفةٌ بلا جدار،" ويصلُ نهايتَه ببدايته الأولى: يعودُ إلى الغرفةِ حيثُ كان يحتجزُ نفسه في قصيدة "هويّة" التي تفتتح *لن* وتُشكّلُ نصًّا أصْلاً عابرًا لقصائد *الوليمة*، فيُخرج مريدي الشعرَ (ومريديه شاعرًا) منها: "تريدون شعرًا؟ . . . / اذهبوا! اخرجوا من هذه الغرفة!..." ("الوليمة،" ١٢١) ويُغلق عليه الباب.

هل هي الخيبةُ التي تكلّمتُ عليها أعلاه وقد بلغتْ ذروتها مع نهاية المجموعة؟ أم هو انتفاضُ الشاعرِ على خَيْباته باتّخاذ الاختناقِ موقفًا واستعادةِ صرخة النفي الأولى ("لن")؟

إنّ هاجس الاختناقِ عند الحاج حاضرٌ منذ مقدّمةِ *لن*[٢١٩] وفي عددٍ من قصائدها.[٢٢٠] وثيمةُ "الاختناق" هي الثيمة–المفتاحُ في دراسته عن أرتو،[٢٢١] حيث يركّز على الاختناق الأرتوديّ "كفِعْل" وكتجربة جسديّة: "'المعرفة' بالاختناق تزهو فقط على الجهل به، ولا تضارِعُ *الاختناق كفعل*. أنتَ الذي لا يغصّ بالنَّفَس لن يمكنك التصوّر أن تستشعر ما بالخنيق، وأن نقول شاعرٌ اختنقَ ونفهم حادثته

---

[٢١٩] أنسي الحاج، *لن*، ٨.

[٢٢٠] أُنظر، بخاصّةٍ، القصائد التالية في *لن*: "البيت العميق" (٣٩)، "للدفء" (٤٦)، "عَمَلي" (٥٩)، "على ظفركِ إلى ضعفي" (٦٢)، "الحبّ والذئب، الحبّ وغيري" (١٠١).

[٢٢١] أُنظر المواضع التالية: أنسي الحاج، "أنطونان أرتو: إحدى عشرة قصيدة،" ٩٣، ٩٤، ٩٩، ١٠١–١٠٢.

ناقصَين يبقيان ما دمنا نحن لا نزال طليقي الرئة."[٢٢٢] لكنّ أرتو، كما يقول الحاج، هو "خنيقُ جسده" قبل أيِّ شيء آخر: "لقد اختنق من السرطان، وكلُّ تفسير فلسفيّ عاطل."[٢٢٣] ولئن تماهى الحاج مع الاختناق الأرتوديّ، بخاصّةٍ في *لن*، حيث الاختناقُ اللغويُّ ليس إلاّ نتيجةً للاختناقِ الجسديِّ، فإنّ سببَ اختناقه كامنٌ، كما أرى، في مكانٍ آخر. إذ ليسَ أرتو طيفَ الحاج الوحيد الذي كان مصيره الاختناق؛ كلُّ "الشعراء ذوي الطموح الإيكاريّ،" كما تسمّيهم سوزان برنار، لاقوا مصيرًا مشابِهًا: "صمتُ رامبو ("لم أعُدْ أعرف أن أتكلّم")، صمتُ بودلير وإصابته بالحُبسة، صمتُ مالاّرميه أمام الصفحة وقد غزاها بياضٌ يبعث على الدُّوار."[٢٢٤]

لذلك يجب البحث عن جذور اختناقِ الحاج في فهمه لمهمّة الشاعر ولماهيّة اللغة ودورها. فالشاعرُ ليس هدفُه "كتابةَ" الشعر: "تريدون شعرًا؟ / ومتى كان الشاعرُ يكتبُ شعرًا؟" ("الوليمة،" ١٢١)؛ الشاعرُ صاحبُ رؤيا،[٢٢٥] كما عند رامبو؛ هو "النبيُّ، العرّاف، الإله."[٢٢٦] والشِّعرُ ليس تأليفًا

---

[٢٢٢] المرجع نفسه، ١٠١. الإمالة مضافة.

[٢٢٣] الموضع نفسه.

[224] Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, 98.

[٢٢٥] صورةُ الشاعر صاحبِ "الرؤيا" أساسيّةٌ في فهم الحاج لماهيّة الشاعر ومهمّته. يقول في حواره مع عبده وازن: "عندما أقول 'شاعر،' أفهم كلَّ صاحب 'رؤيا' شعريّة. ليس هذا فحسب، بل كلّ صاحب رؤيا شعريّة نحو عالمٍ يسوده مبدأ الشهوة واللذّة. بهذا المعنى، في ذهني، إلى جانب بودلير ورامبو ولوتريامون ودو نرفال ونوفاليس ويونغ، وإلى جانب آرتو وبروتون وشار وميشو، هناك، في شكل جذريّ، المركيز دو ساد ودوستويفسكي ويسوع المسيح وهرمس المثلّث العَظَمة ونيكولا فلامِل وباراكِلْسُس [كذا في الأصْل ولعلّ الصواب باراسِلْسُسْ] وإليفاس ليفي وأفلاطون وشارل فورييه وغيرهم، صغروا أم كبروا، من الذين اخترقوا، أو أرادوا أن يخترقوا، سجن الجاذبيّات القمعيّة التي تحكمنا، لكي

للكتب وتكديسًا للقصائد، بل هو نوعٌ من الممارسة (pratique)[٢٢٧]؛ هو هذه "العمليّة الخيميائيّة التي ستمكّن مخيّلةَ الإنسان من أن تثأر ثأرًا ساطعًا من كلِّ شيء،" كما يقول بروتون في "بيان السرياليّة الثاني."[٢٢٨] وفي قصيدةٍ بعنوان "الثأر" من *لن*، يقول الحاج: "نزلتُ وانحنيتُ على الأرض / قرّرتُ عقرها بمخيّلتي."[٢٢٩]

يصلوا إلى 'أرض ميعاد' الألوهة." أنسي الحاج، "أين المتهوّرون حارقو الحياة: أجمل الحريق وذروة الجديّة في منتهى الحبّ والعبث،" مقابلة مع عبده وازن، ٩.

اللافتُ في الأسماء التي يُعدّدها الحاج هو أنّها تكاد تتطابق بالكامل وتلك التي يذكرها بروتون في "بيان السرياليّة" الأوّل، وذلك في تعداده لبعض سرياليّي ما قبل السرياليّة. فلامِل (Nicolas Flamel، ١٣٣٠؟–١٤١٧؟)، كاتبٌ فرنسيّ يُعتَقد أنّه اكتشفَ الحجر الفلسفيّ، يحضُر في مقطعٍ أساسيّ من "بيان السرياليّة الثاني" عندما يناقش بروتون فكرة "خيمياء الكلمة" الرَّمْبلديّة. أمّا إليفاس ليفي (Éliphas Lévi)، وهو الاسمُ المستعار لألفونس كونستان (Alphonse Constant، ١٨١٠–١٨٧٥)، ساحر وعالم خَفِيّانيّ فرنسيّ، فيردُ كثيرًا في *Arcane 17*. راجع:
André Breton, « Manifeste du surréalisme, » 38-9, 40n et *passim* ; André Breton, « Second Manifeste du surréalisme, » 34-9 ; André Breton, *Arcane 17*, 114 et *passim*.

[٢٢٦] أنسي الحاج، *لن*، ١٥.

أعتقد أنّ كلمة "عرّاف" هنا ترجمةٌ لكلمة « voyant » الفرنسيّة التي هي أقربُ إلى معنى "الرائي" من "العرّاف." فالحاج كان افتتح دراسته عن أرتو بمقطعٍ مستلٍّ من رسالة رامبو إلى دوموني حيث يُترجم كلمة « voyant » (« Le Poète se fait *voyant* . . . ») بـ"العرّاف" ("يصبح الشاعرُ عرّافًا . . ."). راجع: أنسي الحاج، "أنطونان أرتو: إحدى عشرة قصيدة،" ٩٢. وانظر العبارة الأصليّة في: Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, » 346.

[227] « Qu'on se donne seulement la peine de *pratiquer* la poésie. » André Breton, « Manifeste du surréalisme, » 28. (الإمالة في الأصل)

[228] André Breton, « Second Manifeste du surréalisme, » 135.

[٢٢٩] أنسي الحاج، *لن*، ٣٤.

أمّا اللغة فهي الحجرُ الفلسفيّ الذي سيتيح تحقُّقَ هذا الثأر. فالطموحُ الإيكاريُّ يتطابقُ والحُلمَ الرَّمبلديَّ بـ"العثور على لغة": لغة "تختصر كلّ شيء، العطور، الأصوات، الألوان."[٢٣٠] هذه اللغة يجب أن تظلّ تُختَرَع، ذلك أنّ "الشاعر لا ينامُ على لغة،" يقولُ الحاج في مقدّمة *لن*، و"بمقدار ما يكون [الشاعرُ] إنسانًا حُرًّا، تعظمُ حاجته إلى اختراعٍ متواصل لِلُغةٍ تحيطُ به، ترافق جريه، تلتقط فكره الهائل التشوُّش والنظام معًا. . . . لغة جديدة تستوعب موقفه الجديد . . . وتسايره في وثبه الخارق الوصف إلى المطلق أو المجهول."[٢٣١] من هنا يمكن أن ننفذَ إلى موقف الحاج في "الوليمة،" وهو موقفٌ من اللغة في الدرجة الأولى: "لستُ معكم / لا تُدخلوني! / أنا محتاجٌ أن يشبهني كلامي / دائمًا، وبلا تسامح" ("الوليمة،" ١٢٥).

٢ . الشاعرُ بين "جدار" اللغة و"وَحْشِها"

لقد وعى الحاج مبكّرًا أنّ هذا الطموح الشاهق المُلقى على عاتق الشعر واللغة مهدَّدٌ أبدًا بالإخفاق والاختناق. في مقدّمة *لن*، يتساءل: "أمامَ بَعْثِ روحِ التعصُّب والانغلاق بَعثًا منظَّمًا شاملاً، هل يمكن محاولة أدبيّة طريّة أن تتنفّس؟" قبل أن يجيب: "كلاّ، إنّ أمام هذه المحاولة إمكانَين، إمّا *الاختناق* أو الجنون."[٢٣٢] وفي العدد الأخير من العهد الأوّل لمجلّة *شعر*، بينما كان يوسف الخال يُعلن

---

[230] « Trouver une langue . . . .» Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, » 347.
الترجمة هنا للحاج الذي يستشهد بهذه الجملة في مقدّمة *لن*. راجع: أنسي الحاج، *لن*، ١٢.

[٢٣١] المصدر نفسه، ١٥.

[٢٣٢] المصدر نفسه، ٨. الإمالة مضافة.

في الصفحاتِ الاستهلاليّة خبرَ توقُّفِ المجلّة عن الصدور، عازيًا ذلك إلى اصطدام حركة *شعر* بـ"جدار اللغة،"[٢٣٣] كان الحاج، في الصفحاتِ الأخيرة، يُعلن عن أزمةٍ أكثر ذاتيّةً ومأسويّةً، فيُطلق تلويحةَ وداعٍ على طريقته الخاصّة.

حملت مقالةُ الحاج عنوان "مأزق ما وراء اللغة"[٢٣٤] واتّخذت شكلَ مراجعةٍ نقديّة لقصيدةٍ ومقامَتَين لالياس عَوَض كانت قد نُشرت في العدد نفسه بعنوان "سوقاء."[٢٣٥] يحتفي الحاج بأصالة "محاولة" عَوَض "اللاشعريّة" و"العبثيّة" وبقَطْعِها مع الشعر العربيّ الذي "تتخابط [فيه] روافدُ الفلسفة والجماليّة بعباراتها الفخمة وشعاراتها ومكتسباتها وزوايا نظرها."[٢٣٦] بينما عَوَض يضحك على اللغة ويُظهر غباوتها،

> يقول موتَ اللغة. يقول سؤالاً معقّدًا وعدوانيًّا . . . يهذي على إحدى طُرُق الدادائيّين. يشبه قليلاً شعراء الليتريسم.[٢٣٧] ينافق لبياض الصفحة. يتلاعب

---

[٢٣٣] يوسف الخال، "بيان،" *شعر* ٨، العددان ٣١ و٣٢ (صيف وخريف ١٩٦٤): ٧–٨.

[٢٣٤] أنسي الحاج، "مأزق ما وراء اللغة: سوقاء، للدكتور الياس عوض،" *شعر* ٨، العددان ٣١ و٣٢ (صيف وخريف ١٩٦٤): ١٢٨–١٣١.

[٢٣٥] الياس عوض، "سوقاء،" *شعر* ٨، العددان ٣١ و٣٢ (صيف وخريف ١٩٦٤): ٤٢–٥٣.

[٢٣٦] أنسي الحاج، "مأزق ما وراء اللغة،" ١٢٩.

[٢٣٧] الليتريسم (Lettrisme) أحد أبرز التيّارات الفنّيّة الطليعيّة بعد السرياليّة. تأسّس في فرنسا في العام ١٩٤٥ على يد الشاعر إيزيدور إيزو (Isidore Isou، ١٩٢٥–٢٠٠٧). لا يهتمُّ الليتريسم بمعاني الكلمات بل بِشَكْلها وموسيقاها وشعريّةِ أحرُفها، فالقصيدة مبنًى قبل أن تكون معنًى، ومن مبناها تنبعُ دلالتها.

بإمكانات الطباعة. يصطاد في حيرة الثقافة العربيّة الحديثة. يخوض حتّى أذنيه
في الضياع الشعريّ. لا يعمِّرْ شيئًا. 'غير عربي' وخفيف...[٢٣٨]

لكنّ الحاج يعلن بشكلٍ واضح ونهائيّ أنّ محاولة عَوَض تُفضي إلى مأزق: هذا المأزق هو لأوّل وهلةٍ "مأزق لغة،" كما يقول، لكنّه "يتبدّى، عند الحكّ، عن رغبةٍ في هدفٍ أعمق، واستعداد نقيّ للسموّ، ودفْعٍ إلى الما وراء،" يتبدّى عن "مأزق ما وراء اللغة": "الإنسانُ ما وراء اللغة. اللغةُ غشاء. كلُّ تمرُّدٍ على اللغة تحقيقٌ للذات. كلُّ انسجام معها تحقيقٌ لها. غدًا؟ قد يتعب الياس عوض ويستسلم ويكتب كسائر الشعراء. كلُّنا هكذا. لكنّه اليوم، بِقَلَقِه هذا ولا شعره ولا معناه، في ذروةِ أصالته."[٢٣٩] ثمّ يضيف،

اللغة، اللغة بأيِّ حالٍ كانت، أليست، عند تأزُّم الأزمة، عبثًا فارغًا؟ ويائسًا؟
وتهلكة؟ ماذا تستطيع أن تلقط، أن تحمل؟ أشباه الأفكار؟ أصهار المشاعر؟ زبد
الأحشاء؟ وماذا ترضي في الشاعر التائق إلى المطلق من التعبير؟ وهل ترضي
غير المتصالح مع الأشباه، وغير القانع بالتسوية؟ وغير النائم على ملذّاته
السطحيّة؟[٢٤٠]

---

[٢٣٨] أنسي الحاج، "مأزق ما وراء اللغة،" ١٢٨.

[٢٣٩] المرجع نفسه، ١٣٠.

[٢٤٠] الموضع نفسه.

من هذه الزاوية يمكن أن نفهم أزمة الحاج مع اللغة ورفضَه دعوة يوسف الخال إلى الكتابة باللغة المحكيّة كحلٍّ لهذه الأزمة.[٢٤١] فإذا كان "جدارُ اللغةِ" عند الخال كامنًا في "كونها تُكتَب ولا تُحكى،"[٢٤٢] وتحطيمُ هذا الجدار يتحقّق، تاليًا، عبر الكتابة باللغة التي تُحكى (المحكيّة اللبنانيّة، مثلاً)، كانت أزمةُ الحاج مع اللغة أزمةً داخليّة، عضويّة، تتجاوزُ مفهومَ اللغة–الأداة لتطرحَ قضيّةَ اللغة–الإنسان. الجدار الخارجيّ عند الخال كان عند الحاج وحشًا يحيا في الداخل ويقطعُ على الشاعر طريقَ الكلمة. استعارةُ "الوحش" الحاضرةُ في قصيدة "الوليمة" نعثر عليها في مقالٍ يرجعُ إلى العام ١٩٦٤ ويحمل عنوان "وحشٌ على الطريق."[٢٤٣] ينطلقُ الحاج من مذهبٍ مسيحيّ جديد في تكساس يجتمعُ متّبعوه ويصلّون بلغاتٍ غير مفهومة، لينتقل منه إلى طرحِ قضيّة اللغة،

> البحث عن لغة. هذا ما نحبّ أن نستخلصه من البدعة التكساسيّة . . . المتصوّفون العرب خبروا هذه التجربة وبدت مظاهرها في أدبهم وفي حياتهم الفاجعة. وقريبًا منّا استسلم رمبو بعدما أفلست محاولاته للقبض على المطلق بلغة مطلقة، ثمّ رأينا الشعراء السورياليّين يستأنفون المحاولة من جهة بتخريب اللغة القديمة ومن جهة أخرى بمحاولة اختراع لغة ثانية للتفاهم تشمل العقل بوجهيه

---

[٢٤١] حول موقف الحاج من دعوة الخال إلى الكتابة بالعامّيّة، راجع مقالاته التالية: أنسي الحاج، "فلنجرّب،" في: *كلمات، كلمات، كلمات*، ١/ ٢٨–٢٩؛ أنسي الحاج، "'الولاده دايمًا سعيده'،" في: المصدر نفسه، ٢/٦٨٧–٦٨٨؛ أنسي الحاج، "العلّة إنّو الله فلّ،" في: المصدر نفسه، ٣/١١٦١–١١٦٥.

[٢٤٢] يوسف الخال، "بيان،" ٨.

[٢٤٣] أنسي الحاج، "وحش على الطريق،" في: *كلمات، كلمات، كلمات*، ١/٣١–٣٢.

الواعي واللاواعي. . . . وما زالت اللغة القديمة، على ما أصابها من تهوية ونفض، تحكمُ العالم.[٢٤٤]

ويختم الحاج بالكلمات التالية: "بين الإنسان وهدفه *وحشٌ* يقطعُ طريق الكلمة. / ولن تفلت منه غيرُ براءة عمياء أو جنون مبصر."[٢٤٥]

٣. خيمياءُ الكلمة والبُعدُ الهِرمسيّ

لكنَّ لِوَعْيِ الحاج "شيخوخةَ" اللغةِ المنطقيّةِ و"عجزها"[٢٤٦] وجهًا إيجابيًّا، إذ هو ما دفعَ به مبكّرًا إلى التمرُّد عليها. وقد اتّخذَ تمرُّدُه طريقَ الجنون، فـ"بالجنون ينتصر المتمرِّدُ ويُفسح المجال لصوته كي يُسمع."[٢٤٧] بدوره، قام هذا الجنون على كلمةِ السرّ المثلَّثة "الهدم–التدمير–التخريب": "على المحاولين، ليبجّوا الألفَ عام [من الضغط والاستعباد والجهل]، الهدم والهدم والهدم، إثارة الفضيحة والغضب والحقد . . . أوّلُ الواجباتِ التدميرُ . . . التخريبُ حيويّ ومقدّس."[٢٤٨]

---

[٢٤٤] المرجع نفسه، ٣١–٣٢.

[٢٤٥] المرجع نفسه، ٣٢. الإمالة مضافة.

[٢٤٦] المرجع نفسه، ٣١.

[٢٤٧] أنسي الحاج، *لن*، ٨–٩.

[٢٤٨] الموضع نفسه.

هكذا انطلقَ الحاج منذ مجموعته الأولى في هذه الاستراتيجيا الثوريّة في التعامل مع اللغة، وهي الاستراتيجيا التي اعتمدتها الدادائيّةُ والسرياليّة من بعدها. ذلك أنّ الكتابة الأوتوماتيكيّة – وهي الاكتشافُ الدادائيُّ الذي اكتسبَ مع السرياليّةِ أبعادًا جديدة وشكّلَ هويَّتَها كـ"آليّةٍ نفسيّة صافية"[٢٤٩] – هي "آلةُ حربٍ ضدّ التفكُّر وضدّ اللغة،" على حدّ تعبير موريس بلانشو.[٢٥٠] فالسرياليّون ذهبوا إلى تعنيفِ اللغة وتخريبها وإدخالها في متاهات الأحلام والجنون والهذيانات؛ وبذلك، "لم يضحَّ باللغة فحسب،" يضيفُ بلانشو، "بل أُذلَّت أيضًا."[٢٥١]

لجأَ الحاج في تعنيفِهِ اللغةَ إلى أساليبَ عدّةٍ، وقد أشارت خالدة سعيد إلى بعضها في مقالتها عن *لن*، كغيابِ القوالبِ الفكريّة واللغويّة وحذفِ الحروف التي تصِلُ بين الكلمات وتعديةِ الفِعل اللازِمِ مباشرةً على الضمير.[٢٥٢] كذلك ذكَرَ كمال خير بك، في دراسته تحوُّلَ اللغة الشعريّة عند الشعراء الحديثين، أساليبَ كثيرةً في التعامل المتمرِّد مع اللغة على مستويَي الشكل (forme) والتركيب (syntaxe)، كالتجاهلِ المتعمَّد للقواعد النحويّة واللغويّة والتنقيط الفوضويّ وكسرِ البِنية النحويّة

---

[249] « Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur . . . » André Breton, « Manifeste du surréalisme, » 37-8.

[250] Maurice Blanchot, « Réflexions sur le surréalisme, » in *La Part du feu*, 3ème éd. (Paris : Gallimard, 1949), 95.

[251] Ibid., 93.

[٢٥٢] خالدة سعيد، "لن لأنسي الحاج،" ١٥٦.

السليمة للجملة العربيّة،[٢٥٣] ورأى أنّ هذه الأساليب تهدف إلى "تفكيك الجملة الكلاسيكيّة و 'إعادة الاعتبار' إلى عناصرها."[٢٥٤] وقد اتّكأ خير بك كثيرًا على اختبارات الحاج في *لن*، وركّز بصورةٍ خاصّةٍ على ما سمّاه "الجُملة الفوضويّة" (la phrase anarchique) "التي صنعتْ مجدَ الدادائيّة والسرياليّة" والتي تقدّمُ أعمالُ الحاج "أفضلَ الأمثلة عليها،" كما يقول.[٢٥٥]

ولئن لاحظ كلٌّ من سعيد وخير بك[٢٥٦] أهمّيّةَ الدور الذي تضطلعُ به "الكلمةُ" عند الحاج، فإنّ هذا الدور لا يُمكن أن يُفهم بعمقه وكلّيّته ما لم يُربَطْ بمفهوم الكلمة في السرياليّة البروتونيّة وعلاقة هذا المفهوم بالتراث الخيميائيّ. فالتعنيفُ اللغويُّ ليس غايةً بذاته، واللَّعِبُ المجّانيُّ باللغة ليس هدفُه مجّانيًّا: لقد أراد السرياليّون عبره أن يُلاقوا التيّارَ الفلسفيّ الكابّاليّ[٢٥٧] "الذي دفع الغنوصيّين والشعراء

---

[253] Kamal Kheir Beik, *Le Mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine*, 150ff.

[254] Ibid., 153.

[255] Ibid., 163-4.

[٢٥٦] يقيمُ خير بك مقابلةً بين الفَرْدِ والكلمة، من جهةٍ أولى، والجملة والمجتمع، من جهةٍ ثانية، فتمرُّدُ الكلمة على الجملة وسعيُها إلى التحرُّرِ يتوازى وتمرُّدَ الفردِ على مجتمعه ومحاولته التخلُّص من تقاليده. ويرى خير بك أنّ أنسي الحاج غالبًا ما يتجاوز هذا المستوى من التمرُّد فيذهب "إلى تفكيكِ الكلمة نفسِها، أي إلى تدميره الذاتيّ." راجع: Ibid., 130-1.

[٢٥٧] الكابّاليّة (cabbalism) مجموعةٌ من التعاليم اليهوديّة المرتبطة بالتأويل الصوفيّ للتوراة. يعتقد الكابّاليّون أنّ هناك شَبَهًا أساسيًّا بين بِنية اللغة وبنية الكون، وأنّ الولوج إلى أسرار اللغة يُمكن أن يقودنا إلى معرفةِ أسرار الكون والسيطرة عليه.

إلى التسليم بأنّ 'كلّ كلامٍ فكرةٌ،' وفقًا لعبارة رامبو."[258] فالطريقة الأوتوماتيكيّةُ تفرضُ الانتقالَ من الكلمة إلى الفكرة (وبالتالي المعنى)، لا العكس. الكلمةُ تسبقُ الفكرةَ واللغةُ تسبقُ المعنى.[259] هذا الأخير ليس إلاّ خصيصةً واحدة من خصائص الكلمة الكثيرة، وهو، في نَظَر السرياليّين، أقلُّها أهمّيّةً. "الكلمةُ يجبُ أن يُنظَر إليها بذاتها،" يقول بروتون.[260] لذلك احتفى هذا الأخير بكتاباتِ لوتريامون ومحاولة رامبو إعطاءَ ألوانٍ للصوائت واختبارات أبولينير في كتابة الكاليغرام،[261] علاوةً على الأشكال المختلفة من اللَّعِب اللغويّ الذي مارسه رفاقُه السرياليّون، وعلى رأسهم روبير دسنوس.[262]

لم تعُدْ مهمّةُ الشاعر أن يسيطرَ على اللغة سيطرةً واعية إذًا، إذ ليس عليه "إلاّ *الخضوع* للكلمات ولقوّتها الخَفِيّانيّة (force occulte)،" كما تقول برنار، ليس عليه إلاّ أن يتركها تتجذبُ

---

[258] Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, 663 ; « . . . toute parole étant idée. » Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, » 347.

حول الألعاب اللغويّة السرياليّة وعلاقتها بالتراث الخيميائيّ، انظر:

Tessel M. Bauduin, "The Language of Birds and Phonetic Cabala: Alchemy's Prime Matter," in *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 186-90.

[259] راجع:

André Breton, « Manifeste du surréalisme, » 34.

[260] André Breton, « Les Mots sans rides, » *Littérature* 2, no. 7 (December 1922) : 12, http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/articles/breton.htm (accessed 29 March, 2015).

[261] الكاليغرام (calligramme) قصيدةٌ تُكتَب على الورق على شكلِ رسمٍ، وهذا الرسم يعكس، في كثيرٍ من الأحيان، مضمونَها. يعود الفضل في ابتداع هذه التسمية إلى الشاعر غيّوم أبولينير (Guillaume Apollinaire، ١٨٨٠–١٩١٨) الذي كان أوّل من ابتدع كلمة "سرياليّة" (surréalisme) أيضًا، حين وسمَ مسرحيّته *حلمتا تيريزياس* (Les Mamelles de Tirésias، ١٩١٧) بعبارة "مسرحيّة سرياليّة" (drame surréaliste).

[262] André Breton, « Les Mots sans rides, » 13.

وتتداخلُ في بعضها البعض وتنتظم في مجموعاتٍ غريبة:[٢٦٣] "الأحرف تتلاحق. عوض ذلك يجب أن تتداخل،" يُعلن الحاج في *لن*.[٢٦٤] هكذا يُصبح للكلمةِ حضورٌ مادّيّ، حسّيّ، تشتركُ الحواس كلُّها (وتتداخل) في القبْض عليه. يقول الحاج في حواره مع سلوى النعيمي: ". . . [أنا] مثل أندريه بروتون الذي كان يقول إنّ هناك كلماتٍ بشعةَ الرائحة يتجنّبها ويتجنّب كتابتها." ثمّ يضيف: "علاقتي بالكلمة علاقة عضويّة، فيزيائيّة، حسّيّة، شهوانيّة. . . . ليست هناك كلمة كتبتُها في كتبي وليست جزءًا حيًّا من جسدي."[٢٦٥]

هذا التعاملُ السرياليُّ مع الكلمة نعثر عليه في الكثير من قصائد *لن* و*الرأس المقطوع*، وهو يستمرُّ إلى حدٍّ ما في *ماضي الأيّام الآتية*. فلو أخذنا المقطع الذي يفتتح قصيدة "عَمَلي" من *لن*،

تريد أن ترى، تكونَ مقبلة
وقابلة
وقاطرة، تنتظم تحتفل تقتتل...[٢٦٦]

---

[263] Cf. Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, 666.

[٢٦٤] أنسي الحاج، *لن*، ٤٦.

[٢٦٥] أنسي الحاج، "خُلقتُ حديثًا،" مقابلة مع سلوى النعيمي، ٣٣٦–٣٣٧.

[٢٦٦] أنسي الحاج، "عَمَلي،" في: *لن*، ٥٩.

لَوَجَدْنا أنّ الكلمات لا يجمعُ بينها معناها، بل خصائصها الصرفيّة والصوتيّة. فالانتقالُ من "مُقبِلة" إلى "قابلة" مردُّه إلى اشتراكِ الكلمتَين في الجذر نفسه (قَبِل)، أمّا الانتقالُ من "قابلة" إلى "قاطرة" فمردُّه إلى اشتراكهما في الوزن (فاعل) وفي المقطع (syllable) الأوّل (قا). كذا شأنُ الأفعالِ الثلاثة اللاحقة، إذ تشتركُ كلُّها في وزن "افتَعَل،" بينما يشتركُ فِعْلا "تحتفل" و"تقتتل" في رويِّ اللام أيضًا. نلاحظُ كذلك هندسَةَ المقطع وكيف أنّ "قابلة" (الكلمة–الجسر بين "مُقبِلَة" و"قاطرة") تحتلُّ وحدها سطرًا كاملاً.

ولنقرأ أيضًا الجُمَلَ (أو الكلماتِ) التاليةَ من قصيدة "مجيء النقاب" من *لن*: "الشتمُ مقفلٌ وعليّ اليباب. الضباب. الذباب. العذاب! أين؟ وراء. في الوراء. في وراء. وراء الصوت. الليفة، اللُّبّ، الصُّلب."[٢٦٧] نلاحظ كيفَ تتدافعُ الكلماتُ بطريقةٍ مجّانيّة تمامًا، خالقةً هندستها الخاصّة. فالبِنيةُ والمعنى هنا لاحقان، في حين أنّ السرعةَ عاملٌ أساسيّ، ذلك أنّها ضمانُ الأصالة. "ليس [على الكاتب] أن يفكّر كثيرًا في الكلمات التي ستجيء أو في الجملة التي ستلي تلك التي يكتبها،" يقول بروتون في "بيان السرياليّة" الأوّل.[٢٦٨]

---

[٢٦٧] أنسي الحاج، *لن*، ٤٧.

في الطبعة الثالثة من *لن* (١٩٩٤)، حذفَ الحاج الكلمات الأولى من هذا المقطع الذي بات يبدأ بـ: "أين؟ . . ." ولئن كان المجالُ هنا لا يتّسعُ لمناقشة دلالة هذا التعديل وسواه من التعديلات، فلا شكّ أنّ هذا الحذف أفقدَ القصيدة الكثير من طاقتها وزخمها، وهو قد يدلُّ على تبدُّلٍ ما في فَهم الحاج للطريقة الشعريّة. على أنّ استنتاجًا كهذا يحتاج إلى مزيدٍ من البحث والشُّمول. راجع: أنسي الحاج، *لن*، ط. ٣ (بيروت: دار الجديد، ١٩٩٤)، ٥٥.

[268] André Breton, « Manifeste du surréalisme, » 46.

من مفهوم الكلمة يُمكن أن ننتقلَ إلى معاينة الغموض والبُعْدِ الهِرمسيّ[٢٦٩] لتجربة الحاج. فالحاج يُعَدُّ، "إلى جانب توفيق صايغ ربّما، أقلَّ الشعراءِ العرب الحديثين قابليّةً للفهم."[٢٧٠] قصائدُه، لا سيّما في مجموعاته الشعريّة الثلاث الأولى، أُحجيّاتٌ ترفضُ أن تسلّمَ سرّها إلى القارئ. وعلاوةً على خصائصِ الشعر الهرمسيّ التي تقدّمُ هذه القصائدُ أفضلَ الأمثلة عليها،[٢٧١] تكمنُ هرمسيّةُ الحاج، أوّلاً، في فهمه للقصيدة كـ"عالمٍ مُغلقٍ،" "بلا مقابل،" "مكتفٍ بذاته،" مكتَنَفٍ بالسرِّ والغموض.[٢٧٢] هذا الأخير ليس بمعنى "الغرابة،" كما يذهبُ أدونيس في كلامه على الشعر العربيّ الحديث،[٢٧٣] بل هو غموضٌ

---

[٢٦٩] نسبةً إلى هرمس المثلّث العَظَمة (Hermes Trismegistus)، وهو الاسم الذي أعطاه الإغريق لإله القمَر المصريّ تحوت (Thot) الذي يعتقدون أنّ أصْلَ المعرفة البشريّة عائد إليه. كذلك يرى الخيميائيّون في هرمس مؤسِّسَ علْمِهم. يُستخدَم مصطلح "الهرمسيّة" (Hermeticism) للإشارة إلى المَيل العامّ في شِعر القرنين التاسع عشر والعشرين، وبخاصّةٍ الشعر الرمزيّ، إلى اللغة الغامضة وتعدُّد المعنى. أوّل مَن استخدم "الهرمسيّة" بهذا المعنى هو الناقدُ الإيطاليّ فرنشيسكو فلورا (Francesco Flora، ١٨٩١–١٩٦٢) في دراسته *الشعر الهرمسيّ* (La poesia ermetica، ١٩٣٦). راجع:
The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, s. v. “Hermiticism”.

[270] As‘ad E. Khairallah, review of *Eternité volante* by Ounsi El Hage, 68.

[٢٧١] تتمثّلُ أبرزُ خصائص الشعر الهرمسيّ، وفقًا لـ*موسوعة بْرِنْستن للشعر والشعريّة*، في إيمانٍ أعمى بالقدرة العجائبيّة للكلمة التي غالبًا ما يُنظر إليها كقيمةٍ صوتيّة أكثر منها معنويّة وفي وعْيٍ متجدّدٍ لتعدُّدِ المعنى في أيِّ قوْل، علاوةً على اتّكاءٍ على دوافع النَّفْسِ اللاواعية واللامنطقيّة وتفضيلٍ للتقنيّات الأونيريّة (oneiric) في الوصف. راجع:
The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, s. v. “Hermiticism”.

[٢٧٢] أنسي الحاج، *لن*، ٥–٦، ١٢.

[٢٧٣] أدونيس، "محاولة في تعريف الشعر الحديث،" *شعر* ٣، العدد ١١ (صيف ١٩٥٩): ٨٦–٨٧.

أسراريّ، سِحريّ، غايتُه في ذاته. لذلك استعارةُ الضباب التي مرّت معنا أساسيّةٌ جدًّا وذاتُ دلالةٍ ميتا–شعريّة كبيرة.

تكمنُ هرمسيّةُ الحاج أيضًا في ربطه الشِّعرَ بالعلوم الخَفِيَّانيّة، كالسِّحر والخيمياء والتنجيم وسواها. فقد رأيناه يذكرُ، من بين الشعراء ذوي الرؤيا، نيكولا فلامِل وباراسِلْسُسْ (Paracelsus، ١٤٩٣–١٥٤١) وإليفاس ليفي،[٢٧٤] على الرغم من أنّ هؤلاء ليسوا بشعراء: فْلامِل خيميائيٌّ من القرن الرابع عشر وباراسِلْسُسْ طبيبٌ وخيميائيّ من القرن الخامس عشر، فيما ليفي ساحرٌ وعالِمٌ خَفِيّانيّ من القرن التاسع عشر. هؤلاءِ الثلاثةُ ألهموا بروتون كثيرًا، حتّى إنّ آنّا بَلَكيان ترى في هذا الأخير تتويجًا لتراثٍ سحريّ طويلٍ وعريق يمتدُّ من القرن الرابع عشر إلى القرن العشرين.[٢٧٥]

إنّ القدرةَ السحريّة للكلمة والبُعدَ الهرمسيّ يجعلان للشّعر هدفًا يتجاوزُ الهدفَين الإبلاغيّ والجماليّ إلى الفِعل الماديّ والتحويل الخيميائيّ. فـ"الشاعرُ مغيِّرٌ والشعرُ تغيير . . . وعندما سمّاه الأقدمون 'لغة الآلهة' لم يقصدوا رِفعةَ شأنه الجماليّ فحسب بل 'قدرته.' 'قدرته' و'فعله' الحقيقيّان، الحسيّان، في الزمن والعالم."[٢٧٦] هكذا نجدُ الحاج أمينًا إلى أقصى حدٍّ لدعوةِ بروتون في "بيان السرياليّة الثاني" إلى أن تؤخذ عبارةُ رامبو، "خيمياء الكلمة" (alchimie du verbe)، بمعناها الحرفيّ وبكلِّ ما تحملُ من طموح، إذ يقول في حواره مع عبده وازن،

---

[٢٧٤] راجع الهامش رقم ٢٢٥، صفحة ١١١–١١٢.

[275] Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the Occult*, 13-4.

[٢٧٦] أنسي الحاج، "مع أنسي الحاج،" مقابلة مع جهاد فاضل، في: جهاد فاضل، *قضايا الشعر الحديث* (القاهرة: دار الشروق، ١٩٨٤)، ٣١٨–٣١٩.

. . . لا أظن أنّ رامبو كان يعني بعبارة "خيمياء الكلمة" هذا الهاجس التحويليّ وحده، على الرغم من ندائه الشهير: "تغيير الحياة." من الممكن أن يكون رامبو ذهب إلى معانٍ أكثر "أدبية"؛ إلاّ أنّ تحميل عبارته "خيمياء الكلمة" معنى كونيًّا هو أيضًا اجتهاد شرعيّ، وهو التفسير الذي تبنَّاه الشعراء على كلِّ حال. وهذا هو في الواقع هاجس كلِّ شاعر: ففي أعماق حلمه هناك الطموح إلى *السيادة على الزمن*. كذلك كان طموح الخيميائيّين، من قدامى المصريّين، إلى جابر بن حيّان، إلى نيكولا فلامِل. وبين حجر الفلاسفة la pierre philosophale، واسطة التحويل، وبين الكلمة، يجب ألاّ يقيم الشاعرُ أيَّ تمييز أو عائق.[٢٧٧]

من هنا يُمكن أن نعود إلى *الوليمة* وإلى اختناق الشاعر في نهايتها. فللعودة إلى *لن* في آخرِ قصيدةٍ دلالةٌ كبيرة، بخاصّةٍ على مستويَي مفهوم الشِّعر (التحويل) والشكل القصيديّ (القصيدةُ–العالَمُ المُغلق). فقد بيّنتْ ليندا هاتشون أنّ الرغبة في توجيه الباروديا إلى نصٍّ بعَيْنِه هو أمرٌ يستدعي تأويلاً، إذ يساعدُ القارئَ على النفاذ إلى قصديّةِ الكاتب.[٢٧٨] هكذا يُمكن أن نستشفَّ من عودة الحاج إلى نصِّ *لن* حنينًا إلى استعادةِ زمنٍ شعريٍّ فُقِد، زمن "حيثُ أنتَ تَعْلَم ولا تَعْلَم / تُنبئ من دون أن تُنبئ / تَفْعل كالنائم الغائب / وتُغيِّر وتُحوّل كجسدٍ بلا رأس!" ("قمر الشعر،" في: *الوليمة*، ٩٩)

---

[٢٧٧] أنسي الحاج، "أين المتهوّرون حارقو الحياة: أجمل الحريق وذروة الجديّة في منتهى الحبّ والعبث،" مقابلة مع عبده وازن، ٩. الإمالة في الأصل. وقارن:
André Breton, « Second Manifeste du surréalisme, » 134-7.

[278] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, 22.

لقد وعى أنسي الحاج أنّ حقبة "مصرع الوضوح" قد حلّتْ، فقرّرَ أن "يصامتَ اللغةَ،" على حدّ تعبير عبد القادر الجنابي.[٢٧٩] فمنذ قصيدةِ "تعريف" كان أعلن أنّه "[لمّا] انقشع الجبينُ وتطهّرَ السهمُ / تحطّمتِ الدنيا" (*الوليمة*، ١٣). وبالتالي يُمكن القول إنّ اختناقه يمثّل موقفًا ضدّ اللغة وضدّ الشِّعر، وضدّ محاولته في *الوليمة* التي تمثّل عودته إلى "الشعر": "خذوا! خذوا فنونكم! / ما لي ولهذا الكلام؟ / بَعْضُه يُشْبهم! يُشبهكم!... / حماقةٌ تُخوّنني نفسي / مجاملة تُهوّرني فأَجنح" ("الوليمة،" ١٢٥). اختناقه، إذًا، ردُّ فعلٍ ضدَّ نفسه في الدرجة الأولى، نفْيٌ لمحاولته "الشعريّة" وعودةٌ إلى الصمتِ الذي سبقها: "لم أكن أعرف. / وأنّ الوليمة التي دعوتُ إليها بغباوة ألمي، لعنةٌ ودمار" ("المتفرّج المجهول،" في: *الوليمة*، ١١٩).

---

[٢٧٩] عبد القادر الجنابي، "عندما قال الشاعر للجميع: لن،" ٢٦.

الفصلُ الخامس

الخاتمة

حاولتُ في هذه الرسالة أن أختبرَ لقاءَ أنسي الحاج بالسرياليّة وأن أقرأ تجربته الشعريّة في علاقتها بتجربتَين رئيستَين في الحركة السرياليّة الفرنسيّة هما تجربتا أنطونان أرتو وأندريه بروتون. وقد شكَّلَ مفهومُ اللقاء إطارًا منهجيًّا خَفِيًّا على امتداد هذه الرسالة، ذلك أنّ قراءةَ تجربةِ الحاج في مرحلتَين كُبريَين – مرحلة أرتوديّة وأخرى بروتونيّة، كما اقترحتُ تسميتَهما – أحالتْني إلى استدعاء نصوصِ أرتو وبروتون، فكانَ أن عقدْتُ لِقاءً على المستوى النصّيّ: بين نصِّ الحاج المبكِّر والنصِّ الأرتوديّ، في المرحلة الأولى، وبين نصِّ الحاج المتأخِّر والنصّ البروتونيّ، في المرحلة الثانية.

وعلى الرغم من أنّني لم أتوخَّ تقديمَ عَمَلٍ بيوغرافيّ يلتزمُ تدرُّجًا زَمَنِيًّا وشمولاً توثيقيًّا، فقد وجدتُني أرسمُ رحلةً أو مسارًا، أتلمّسُ تحوُّلاتٍ وأتتبَّعُ خُطًى. فالشعريّةُ السرياليّةُ هي شعريّةُ عبورٍ دائم، سَفَر عبر الأمكنة والأحلام والرؤى. هكذا لجأتُ إلى عباراتٍ مثل *النَّفَق* الأرتوديّ و*الجحيم* الرَّمبلديّ و*مملكة* المُدهش، وحملَ الفصلُ الثالثُ عنوانَ "أنسي الحاج في *الممرّات* البروتونيّة،" واقترحتُ قراءةَ *ماضي الأيّام الآتية* و*الوليمة* كمحطَّتَين *برزخيّتين* و*كهامشٍ* للتأمُّل في الذات. كلُّها عباراتٌ تشيرُ إلى أمكنةٍ إذًا: أمكنة عَبَرَها الشاعرُ، في سيرورةٍ من التحوُّل المستمرّ.

أعتقدُ أنّ هناك خيطين ناظمَين في هذا البحث: الأوّلُ هو أنّ لِلّعنةِ عند الحاج دورًا إيجابيًّا، فهو لم يتخلَّ عن شخصيّة الشاعرِ الملعون (le poète maudit) على امتدادِ تجربته، ذلك أنّه وعى

ما تحملُ من إبداعٍ وتمرُّدٍ وحرّيّة. لذلك وجدنا أنّ صرخة النفي والرفض، المتجسِّدةَ في عنوان مجموعته الأولى، *لن*، ظلّتْ تَسري في عروق نصوصِه كلِّها، فتُعيدُ إليها توتُّرها كلّما هدأتْ واستفزازَها كلّما لانت. أمّا الخيطُ الثاني فهو أنّ تجربةَ الحاج تتجاوزُ الأَدَبَ بمفهومه التقليديّ، كمنتجٍ جماليّ وكغايةٍ في ذاته، إلى هواجسَ حياتيّةٍ كالجَسَد والحبِّ والحرّيّة. ولئن اتّخذت هذه التجربةُ الكيانيّة من الشِّعرِ أداةَ تعبيرٍ لها، فإنّها قد اتّخذَتْه بمفهومه السحريّ والسرياليّ، محاولةً أن تجعله يستعيد قواه القديمة.

وجدنا أيضًا أنّ رامبو هو الطيفُ الرئيسُ في تجربةِ الحاج، العابرُ "بنَعْلَين من ريحٍ" مرحلتَيه الأرتوديّة والبروتونيّة. ففي التجربة الرَّمبلديّة يلتقي عُنفُ أرتو وجنونُه برؤى بروتون الخلاصيّة، وتتّحدُ الكلمةُ بالجَسَد والشِّعرُ بالحياة. لذلك يُمكن القول إنّ الحاج لم يلتقِ السرياليّين مباشرةً فحسب، بل التقى كذلك مُلهِمَهم الأوّل الذي لم يتوقّفوا يومًا عن العودة إليه؛ هذا الأمرُ أضفى على تجربته أصالةً إضافيّة في علاقتها بالسرياليّة.

وقد طرحتُ سؤالاً في بدايةِ الفصل الرابع، لكنّني لم أُجِبْ عنه إلاّ بطريقةٍ غير مباشرة. هذا السؤال أستعيدُه هنا: هل تمكَّنَ أنسي الحاج من أن يتحرّر من هاجسَيه الرئيسين اللذين رافقاه منذ مجموعته الشعريّة الأولى، أعني هاجسَ الجسد وهاجسَ اللغة؟

لقد رأينا أنّ تجربته الشعريّة انتهت بالاختناق، فهو لم يستطع تغيير اللغة، من جهةٍ أولى، ورفضَ أن يجعلَ حقيقته حيوانًا في حديقتها،[٢٨٠] من جهةٍ ثانية؛ لذلك قرّرَ أن يصمت. لكنّ رحلته لم تنتهِ مع *الوليمة*، وجاءتْ ولادتُه الثانية في تجربةِ "خواتم،" "تجربةِ كسْرِ الصمت،" كما يسمّيها عبد

---

[٢٨٠] انظر: أنسي الحاج، "الوليمة،" في: *الوليمة*، ١٢٦.

القادر الجنابي.[٢٨١] هذه التجربةُ لا تقلُّ أهمّيّةً عن تجربته الشعريّة، وهي جديرةٌ بأن تخصّصَ لها دراسةٌ تكشفُ عن خصائصها الجماليّة والأسلوبيّة، ذلك أنّها تتميّزُ عن تجربةِ "كلمات، كلمات، كلمات" في أنّها تأخذُ النثرَ إلى مزيدٍ من الشعريّة والتصفّي والإشراق، حيثُ تنتفي حدودُ الأنواع الأدبيّة وتصنيفاتُ شِعر/نثر وأدب/نقد وغيرُهما. نصُّ "خواتم،" بخلافِ القصيدةِ–العالَمِ المُغلَق، هو نصٌّ مفتوحٌ وعابر للأشكال.

أمّا صراعُ الحاج مع الجسد فقد عَرَفَ نوعًا من المصالحة في قصيدة *الرسولةِ*، حيث رأينا الذَّكَرَ يتّحدُ بأنثاه، فيعيدان تشكيلَ جسدهما القديم ويستعيدان فردوسهما الأرضيّ المفقود. لكنّ هاجس الجسد يعودُ ويظهر في كثيرٍ من نصوصِ "خواتم." ففي المقال الأخير الذي صدرَ للحاج قبل وفاته، وحملَ عنوان "ملامحُ امرأةٍ صاعدة،" نقرأ المقطع التالي،

> الجنسُ سينتهي. سِحرُ المرأةِ لم يعُد ينطلي على الرجل. المساواة أَرَتْهُ ما لم يكن يجب أن يرى. مكان الصورة حلَّ الزواج. حلَّ مكان الحُلم الروائح، اللزوجة، كركرة الأمعاء وباقي مفاعيلها، الصُّفْرة، البثور، القيح. أصوات قضاء الحاجة. ما اكتشفته المرأة في الرجل هو أيضًا كارثة ولكنّها لم تصبها بالعنّة. الرجل بحاجة، مع المعشوقة، إلى وهمٍ بصلابة الوهم الذي عاش في كنفه عَهْدَ الأمّ.[٢٨٢]

---

[٢٨١] عبد القادر الجنابي، "'خواتم': الشوط الثاني من التجربة،" ٢٨.

[٢٨٢] أنسي الحاج، "ملامحُ امرأةٍ صاعدة،" *الأخبار*، ٢٨ كانون الأوّل ٢٠١٣، ٣٢.

إنّ تجربةَ الجسد عند الحاج هي تجربة رائدة في الأدب العربيّ الحديث، ولعلَّ كتابةَ الجَسَدِ، بكلِّ ما تحملُ من عُنْفٍ وقَرَفٍ وزعزعةٍ وتمرُّد، تبدأُ معه، ومع *لن* خصوصًا. هذه الفرضيّة، بدورها، جديرةٌ بالدراسة، وذلك بهدفِ تتبُّعِ جذورِ هذه التجربة، من جهةٍ أولى، ودورها كحدٍّ فاصلٍ في كتابة الجسد في الأدب العربيّ الحديث، من جهةٍ ثانية.

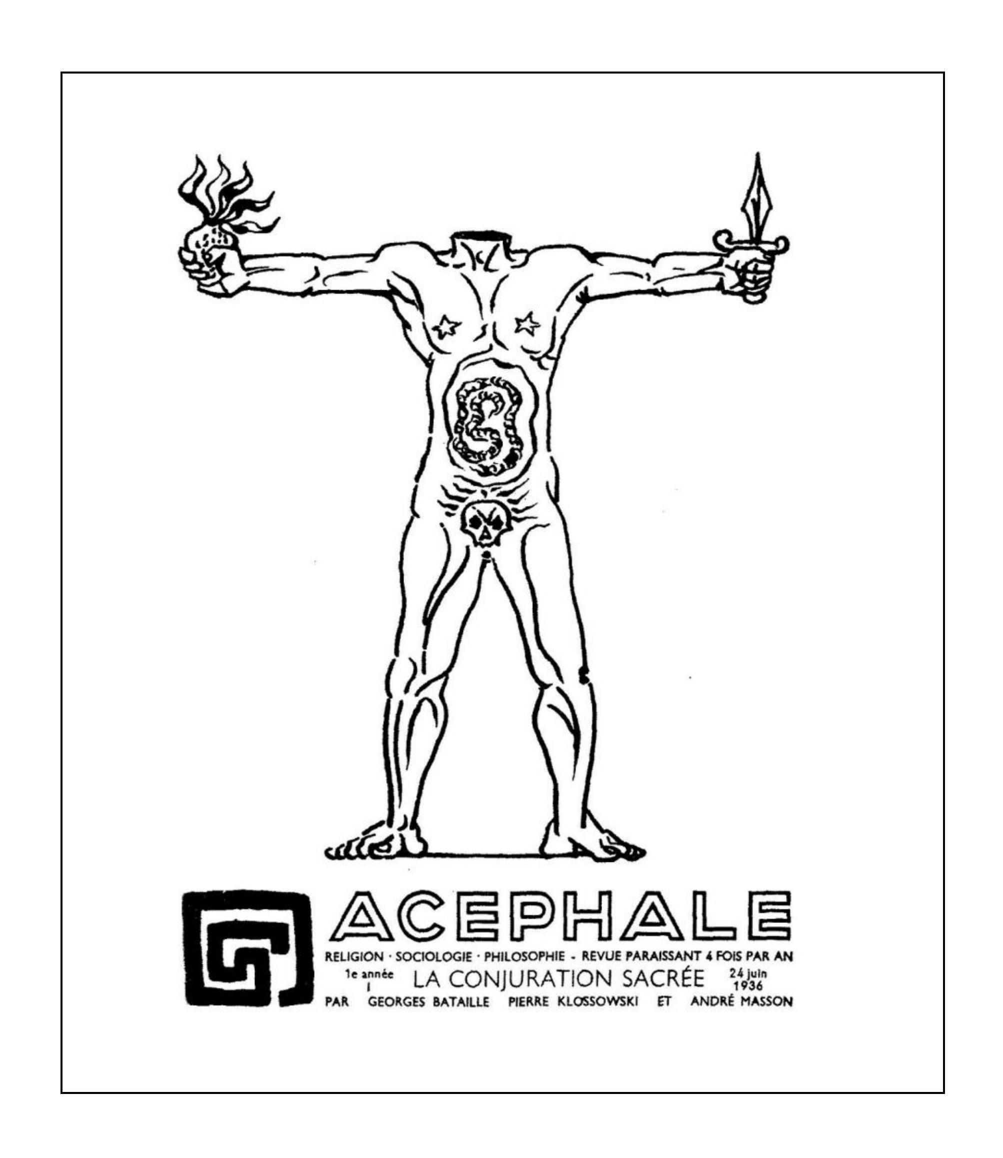
أخيرًا، إذا كانت تجربةُ بروتون، كما يقول الحاج، جزءًا "من المناخ السيّد المرفرف على الشعر المعاصر والكلمة المعاصرة: مناخ الحلم المتقدّم، والمخيّلة الهائلة،"[٢٨٣] فإنّ تجربةَ الحاج هي، بدورها، جزءٌ من المناخ الذي رفرفَ فوق العالم العربيّ في أواخرِ الخمسينات والستّينات، يومَ أصبحت بيروت ما كانَتْه باريس في العشرينات، مركزَ استقطابٍ فنّيّ وبؤرةَ إشراقٍ وحريّة، ويومَ غدتْ مجلّةُ *شعر* أشبهَ بحركةٍ ثوريّة تحلّقَ حولها شعراءُ وكتّابٌ من مختلف أنحاء العالم العربيّ. في هذه المرحلة، بلغَ انفتاحُ الأدب العربيّ على الآداب العالميّة أوجَه، وشهدتْ حركةُ ترجمةِ الشِّعر وتيرةً لم تعرف مثيلاً لها. ومثلما التقى الحاج بأرتو وبروتون، التقى رفاقُه في مجلّتَي *شعر* و*حوار* وغيرهما شخصيّاتٍ أدبيّةً أخرى من مختلف أنحاء العالم، من فرنسا وألمانيا وأميركا، لكن أيضًا من إفريقيا واليابان والأرجنتين. بعضُ هذه اللقاءات اكتُشِف وبعضُها الآخر لا يزالُ ينتظرُ مَن يخوضُ مغامرةَ اكتشافه ودراسته.

---

[٢٨٣] أنسي الحاج، "أندره بروتون: ثلاث عشرة قصيدة،" ١٠٣.

ملحق ١

"رجُلُ الرأسِ المقطوعِ" لأندريه ماسّون[٢٨٤]



[٢٨٤] نُشرت هذه اللوحة للمرّة الأولى غلافًا للعدد الأوّل من مجلّة « acéphale » (حزيران ١٩٣٦)، وقد استوحاها أندريه ماسّون (André Masson، ١٨٩٦–١٩٨٧) من كتابات جورج باتاي. انظرها في:
Georges Bataille et al., eds., *Encyclopaedia Acephalica* and *The Encyclopaedia Da Costa*, s. v. "The Figure of the Acephal."

ببيليوغرافيا

ألف. المصادر العربيّة

١. أعمال أنسي الحاج

خواتم. لندن: رياض الريّس للكتب والنشر، ١٩٩١.

خواتم ٢ . لندن: رياض الريّس للكتب والنشر، ١٩٩٧.

الرأس المقطوع. ط. ٢. بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢.

الرأس المقطوع. ط. ٣. بيروت: دار الجديد، ١٩٩٤.

الرسولة بشعرها الطويل حتّى *الينابيع*. بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٧٥.

كلمات، كلمات، كلمات. ثلاثة أجزاء. بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٨٧.

لن. بيروت: دار مجلّة شعر، ١٩٦٠.

لن. ط. ٣. بيروت: دار الجديد، ١٩٩٤.

ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة. بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٧٠.

ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة. ط. ٢. بيروت: دار الجديد، ١٩٩٤.

ماضي الأيّام الآتية. صيدا: المكتبة العصريّة، ١٩٦٥.

ماضي الأيّام الآتية. ط. ٢. بيروت: دار الجديد، ١٩٩٤.

الوليمة. لندن: رياض الريّس للكتب والنشر، ١٩٩٤.

٢. مصادر أُخرى

الميداني، أبو الفضل. *مجمع الأمثال*. تحقيق محمّد محيي الدين عبد الحميد. جزءان. القاهرة: مطبعة السنّة المحمّديّة، ١٩٥٥.

باء. المراجع العربيّة

أدونيس. *زمن الشعر*. ط. ٢. بيروت: دار العودة، ١٩٧٨.

______. *الصوفيّة والسورياليّة*. ط. ٤. بيروت: دار الساقي، ٢٠١٠.

"أنسي الحاج." عدد خاصّ، *نقد*، العدد ٥ (شتاء ٢٠٠٨).

"أنسي الحاج: ثورةُ المختلِف قبل أوانه، بإضافات جديدة." ملفّ خاصّ، *كتابات معاصرة* ٢٣، العدد ٩١ (آذار–نيسان ٢٠١٤).

أنسي الحاج، المتمرّد، الحالم، النقيّ: شهادات وأقوال. بيروت: مؤسّسة جوزف د. رعيدي للطباعة ودار النهار للنشر، ١٩٩٥.

أيّوب، نبيل. "أنسي الحاج المختلف في قراءة تفكيكيّة نفسيّة: الأصل والمهمَّش: أطياف المسيح/أشباح فرويد." في: *نصّ القارئ المختلف (٢) وسيميائيّة الخطاب النقديّ*، ١٦٩–١٨٦. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠١١.

الجنابي، عبد القادر. *الأفعى بلا رأس ولا ذيل: أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسيّة*. بيروت: دار النهار للنشر، ٢٠٠١.

______. *أنسي الحاج من قصيدة النثر إلى شقائق النثر: مختارات من شعره ونثره*. بيروت: جداول للنشر والترجمة والتوزيع، ٢٠١٥.

______. *تربية عبد القادر الجنابي*. بيروت: دار الجديد، ١٩٩٥.

______. *رسالة مفتوحة إلى أدونيس في "الصوفيّة" والسورياليّة ومدارس أدبيّة أخرى*. بيروت: أرض الداخل ودار الجديد، ١٩٩٤.

الحاج، أنسي. *استقالة إلى القارئ*. بيروت: دار الجديد، ٢٠٠٣.

______. "خُلقتُ حديثًا." مقابلة مع سلوى النعيمي. في: سلوى النعيمي. *شاركتُ في الخديعة*، ٣٢٧-٣٤٢. دمشق: قَدمُس للتوزيع والنشر، ٢٠٠١.

______. "مع أنسي الحاج." مقابلة مع جهاد فاضل. في: جهاد فاضل. *قضايا الشعر الحديث*، ٣١٦-٣٢٥. القاهرة: دار الشروق، ١٩٨٤.

______. "مقابلة مع خالد المعالي وصباح الخرّاط-زوين." *عيون* ٢، العدد ٢ (شتاء ١٩٩٦): ١٢١-١٣١.

حسن، عبد الكريم. *قصيدة النثر وإنتاج الدلالة: أنسي الحاج أنموذجًا*. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٨.

الخال، يوسف. "مستقبل الشعر في لبنان." في: *عهد الندوة اللبنانيّة: خمسون سنة من المحاضرة*، ٣٣٧-٣٤٤. بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٩٧.

السالسي، جاك أماتاييس. *يوسف الخال ومجلّته "شعر"*. بيروت: دار النهار والمعهد الألماني للأبحاث الشرقيّة في بيروت، ٢٠٠٤.

سعادة، أنطون. *الصراع الفكري في الأدب السوري*. ط. ٢. بيروت: منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي، ١٩٧٨.

سعيد، خالدة. "أنسي الحاج في الرأس المقطوع: 'أنهضُ من زجاج الذاكرة المهشّم'،" في: *فيض المعنى*، ٤٣–٦٩. بيروت: دار الساقي، ٢٠١٣.

________. *حركيّة الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث*. بيروت: دار العودة، ١٩٧٩.

________. *يوتوبيا المدينة المثقّفة*. بيروت: دار الساقي، ٢٠١٢.

شاوول، بول يوسف. "قصيدة النثر من خلال ديوان 'لن' لأنسي الحاج." رسالة أُعدّت لإنجاز مقرّرات شهادة الكفاءة في اللغة العربيّة وآدابها، الجامعة اللبنانيّة–كلّيّة التربية، أيلول ١٩٧٣.

صعب، هنري فريد. "الكلمات–المفاتيح: قراءة فيلولوجيّة في شعريّة أنسي الحاج." في: *دوار الكلمات: مقاربات نقديّة*، ٩١–١٠٩. بيروت: دار نلسن، ٢٠٠٦.

طنّوس، جان نعّوم. *صورة الحبّ في الشعر العربي الحديث: دراسة تحليليّة نقديّة*. بيروت: دار المنهل اللبناني، ٢٠٠٩.

غريب، سمير. *السرياليّة في مصر*. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٦.

فاخوري، رياض. *مجلّة "شعر" بين سلفيّة التكلّف ومغامرة العصر*. بيروت: دار الفكر الطليق، ١٩٨٩.

فريحة، أنيس. *معجم الأمثال اللبنانيّة الحديثة*. بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤.

______. *ملاحم وأساطير من أوغاريت (رأس الشمرا)*. بيروت: نشر الجامعة الأميركيّة في بيروت، ١٩٦٦.

القطّ، عبد القادر. "قصيدة النثر في لبنان والثرثرة اللغويّة." *الشعر* ١، العدد ٩ (أيلول ١٩٦٤): ١٠–١٢.

كامبل، روبرت ت. *أعلام الأدب العربي المعاصر: سِيَر وسير ذاتيّة*. جزءان. بيروت: المعهد الألماني للأبحاث الشرقيّة، ١٩٩٦.

محفوظ، عصام. *السورياليّة وتفاعلاتها العربيّة*. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ١٩٨٧.

محمّد، محيي الدين. "روافد غاضبة في الشعر الحديث." *الشعر* ١، العدد ١١ (تشرين الثاني ١٩٦٥): ٣–١٥.

مندس، هادي. "قصيدة النثر في لبنان." *الشعر* ١، العدد ٨ (آب ١٩٦٤): ٦٤–٨٠.

موسى، منيف. "أنسي الحاج شاعرًا متمرّدًا." في: *الأدب اللبناني الحيّ*، تحرير صبحي البستاني، ١٣٧–١٤٨. بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٨٨.

نشيد الأناشيد. قدّم له أنسي الحاج وأعاد توزيع الترجمتين اليسوعيّة والأميركيّة. ط. ٢. بيروت: دار النهار للنشر، ٢٠٠١.

جيم. المصادر باللغات الأجنبيّة

Artaud, Antonin. *Œuvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman. Paris : Quarto Gallimard, 2004.

______ and Victor Corti. “To End God’s Judgment.” *The Tulane Drama Review* 9, no. 3 (Spring 1965): 56-98.

Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris: petits poèmes en prose*. Genève : Pierre Cailler éditeur, 1948.

Breton, André. *L’Amour fou*. Paris : Gallimard, 1937.

______. *Anthologie de l’humour noir*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1966.

______. *Arcane 17*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1971.

______. « Les Mots sans rides. » *Littérature* 2, no. 7 (December 1922) : 12-14. http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/articles/breton.htm (accessed March 29, 2015).

______. *Manifestes du surréalisme.* Paris : Gallimard, 1977.

______. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1928.

______. *Poems by André Breton: A Bilingual Anthology*. Edited and translated by Jean-Pierre Cauvin and Mary Ann Caws. Boston: Black Widow Press, 2006.

______. *What Is Surrealism? Selected Writings*. Edited by Franklin Rosemont. New York: Pathfinder, 1978.

El Hage, Ounsi. *Éternité volante*. Anthologie poétique établie et présentée par Abdul Kader El Janabi. Traduit par Abdul Kader El Janabi et al. Paris : Actes Sud/Sindbad, 1997.

Le Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse). *Œuvres complètes*. Paris : Livre de poche, 1963.

Rimbaud, Arthur. *Œuvres*. Édition de Suzanne Bernard. Paris : Éditions Garnier Frères, 1960.

دال. المراجع باللغات الأجنبيّة

Alquié, Ferdinand. *Philosophie du surréalisme*. Paris : Flammarion éditeur, 1955.

Antle, Martine. “Surrealism and the Orient.” In “Surrealism and its Others.” Special issue, *Yale French Studies*, no. 109 (2006): 4-16.

Aspley, Keith. *A Historical Dictionary of Surrealism*. Lanham: The Scarecrow Press, 2010.

Badini, Dounia Abourachid. « La Vie littéraire autour de la revue libanaise *Shiʿr* (1957-1970). » *Middle Eastern Literatures* 13, no. 1 (April 2010) : 69-89.

Balakian, Anna. *Literary Origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry*. New York: New York University Press, 1947.

______. “Metaphor and Metamorphosis in André Breton’s Poetics.” *French Studies* 19, no. 1 (1965): 34-41.

Bataille, Georges et al. Eds. *Encyclopaedia Acephalica* and *The Encyclopaedia Da Costa*. Translated by Iain White et al. London: Atlas Press, 1995.

Bauduin, Tessel M. *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

Bawardi, Basiliyus. “Unsī al-Ḥājj and the Metapoetic Text: Writing Hybridization.” *Middle Eastern Literatures* 10, no. 1 (April 2007): 35-55.

Beaujour, Michel. « André Breton mythographe : ‹ Arcane 17 ›. » *Études françaises* 3, no. 2 (1967) : 215-233.

Béhar, Henri, Maryvonne Barbé, et Roland Fournier. *Les Pensées d'André Breton : guide alphabétique*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1988.

Bellin, Roger. "Retrospection and Prophecy in the Structure of *Mad Love*." *Journal of Modern Literature* 30, no. 2 (Winter 2007): 1-16.

Benjamin, Walter. "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia." In *Selected Writings, vol. 2 1927-1934*, edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Translated by Rodney Livingstone et al., 207-221. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1999.

Bernard, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Librairie Nizet, 1959.

Blanchot, Maurice. « Réflexions sur le surréalisme. » In *La Part du feu*. 3ème éd., 92-104. Paris : Gallimard, 1949.

Bohn, Willard. "From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36, no. 2 (Winter 1977): 197-210.

Boustani, Sobhi. « Poème en prose et rythme : les écrits de Unsī Al-Ḥājj. » In "Literary Innovation in Modern Arabic Literature, Schools and Journals." Special issue, *Quaderni di Studi Arabi* 18 (2000) : 105-119.

Caws, Mary Ann. "Péret's 'Amour Sublime' – Just Another 'Amour Fou'?" *The French Review* 40, no. 2 (November 1966): 204-212.

______ *The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard, and Desnos*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

Charbonnier, Georges. *Essai sur Antonin Artaud : bibliographie, dessins, portraits et fac-similes*. Paris : Seghers, 1959.

Creswell, Robyn. "Tradition and Translation: Poetic Modernism in Beirut." Department of Comparative Literature, PhD diss., New York University, January 2012. In ProQuest Dissertations and Theses, http://search.proquest.com.ezproxy.aub.edu.lb/docview/992988836 (accessed March 7, 2014).

Cull, Laura. "How Do You Make Yourself a Theatre without Organs? Deleuze, Artaud and the Concept of Deferential Presence." *Theatre Research International* 34, no. 3 (2009): 243-255.

De Beauvoir, Simone. « Breton ou la poésie. » In *Le Deuxième sexe I: Les Faits et les mythes*, 355-364. Paris : Gallimard, 1949.

De Moor, ED. "The Rise and Fall of the Review *Shiʿr*." In "Literary Innovation in Modern Arabic Literature, Schools and Journals." Special issue, *Quaderni di Studi Arabi* 18 (2000): 85-96.

Deeb, Muhammad A. "The Critical Reception of al-Ḥājj and the *Poème en prose*." *Canadian Review of Comparative Literature* 12, no. 3 (September 1985): 371-393.

Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Les Éditions de minuit, 1993.

______ and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: Minnesota University Press, 1987.

D'outreligne, Narjess. « Le Surréalisme en Orient. » *Arabica* 50, no. 2 (2003) : 248-251.

Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press, 1995.

Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincolin: University of Nebraska Press, 1997.

Ginsberg, H. L., W. F. Albright, and Elimelech. “The Legend of King Keret: A Canaanite Epic of the Bronze Age.” *Bulletin of the American School of Oriental Research, Supplementary Studies*, no. 2-3 (1946): 1-50.

Haidar, Otared. *The Prose Poem and the Journal Shi‘r: A Comparative Study of Literature, Literary Theory and Journalism*. England: Ithaca Press, 2008.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Arts Forms*. New York: Routledge, 1985.

Jay, Martin. “The Disenchantment of the Eye: Bataille and the Surrealists.” In *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, 211-262. California: University of California Press, 1994.

Khairallah, As‘ad E. “Love and the Body in Modern Arabic Poetry.” In *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature*, edited by Roger Allen, Hilary Kilpatrick, and Ed de Moor, 210-223. London: Saqi Books, 1995.

______. Review of *Eternité volante* by Ounsi El Hage. Anthologie poétique établie et présentée par Abdul Kader El Janabi. *Banipal* 1, no. 2 (June 1998): 68-69.

Kheir Beik, Kamal. *Le Mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine: essai de synthèses sur le cadre socio-culturel, l’orientation et les structures littéraires*. Paris : Publications Orientalistes de France, 1978.

Krainick, Sibylla. “A Surrealist Trip to Paradise and Back: The Iraqi Author Abdalqadir al-Janabi.” In *Arabic Literature: Postmodern Perspectives*,

edited by Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch, and Barbara Winckler, 342-358. London: Saqi Books, 2010.

______. *Arabischer Surrealismus im exil: Der irakische Dichter und Publizist ʿAbd al-Qādir al-Ǧanābī*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2001.

Laffitte, Maryse. « L'Image de la femme chez Breton : contradictions et virtualités. » *Revue Romane* 11, no. 2 (1976) : 286-305.

Le Poème Arabe moderne. Anthologie établie et présentée par Abdul Kader El Janabi. Paris : Maisonneuve & Larose, 1999.

Macklin, Gerald. "Madness and Modernity in Rimbaud's *Saison en enfer*." *Neophilologus* 95, no. 3 (July 2011): 379-394.

Matthews, J.H. *The Surrealist Mind*. London: Associated University Presses, 1991.

Meisami, Julie Scott and Paul Starkey. Eds. *Encyclopedia of Arabic Literature*. London: Routledge, 1998.

Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme* suivi de *Documents surréalistes*. Paris : Éditions Du Seuil, 1964.

Péret, Benjamin. *Anthologie de l'amour sublime*. Paris : Éditions Albin Michel, 1956.

Philippe, Maxime. « Artaud l'hérétique. » *L'Esprit Créateur* 53, no. 3 (Fall 2013) : 117-128.

Pierre, José. Ed. *Investigating Sex: Surrealist Research 1928-1932*. Translated by Malcolm Imrie. London: Verso, 1992.

Preminger, Alex and T. V. F. Brogan. Eds. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

هاء. الجرائد والدوريّات

جريدة *الأخبار* (بيروت، ٢٠٠٦-).

مجلّة *أدب* (بيروت، ١٩٦٢-١٩٦٤).

مجلّة *الأديب* (بيروت، ١٩٤٢-١٩٨٣).

مجلّة *حوار* (بيروت، ١٩٦٢-١٩٦٧).

جريدة *الحياة* (بيروت-لندن، ١٩٤٦-).

مجلّة *شعر* (بيروت، ١٩٥٧-١٩٦٤؛ ١٩٦٧-١٩٧٠).

مجلّة *مواقف* (بيروت، ١٩٦٨-١٩٩٤).

مجلّة *الناقد* (لندن، ١٩٨٨-١٩٩٥).

جريدة *النهار* (بيروت، ١٩٣٣-).

واو. المواقع الإلكترونيّة

Mélusine: association pour la recherché et l'étude du surréalisme (APRES).
http://melusine-surrealisme.fr/wp/